Eggebrecht, Hans Heinrich

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie

Bd.: 6

Stuttgart 1972 -

HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

Ordner VI: Si–Z

Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz

nach HANS HEINRICH EGGEBRECHT

herausgegeben von

ALBRECHT RIETHMÜLLER

Schriftleitung

MARKUS BANDUR



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Siciliana, Siciliano

ital., feminine bzw. maskuline Form des Adjektivs siciliano, sizilianisch; auch siciliano, alla siciliana, auf sizilianische Weise, aria (alla) siciliana, ciciliana, cieciliana; franz. sicilienne; dtsch. Siciliane, Siziliane, Siziliano.

I. Die Bezeichnungen Ciciliana, Cieciliana sowie Siciliana benennen eine poetische Form mit volkstümlich amourösem Inhalt, die häufig zur Vertonung bestimmt ist.
(1) Im 14. und 15. Jh. bezeichnet Ciciliana bzw. Cieciliana in Italien vorwiegend eine der Ballata verwandte, im allgemeinen uneinheitliche Gedichtform.
(2) Seit Anfang des 17. Jh. wird der Ausdruck Siciliana, auch Ottava siciliana oder Strambotto siciliano, für eine Variante der Gedichtform des Strambotto, die sich durch ein spezielles Reimschema auszeichnet, gebräuchlich.

II. Seit dem 15. Jh. dienen die Wörter Ciciliana, Siciliana sowie Siciliano als Satz- und Tanzbezeichnung.
(1) Vom 15. Jh. an wird mit dem Ausdruck ein Gesangsstück angesprochen.
(2) Seit dem frühen 17. Jh. findet die Benennung Siciliana in der Bedeutung von Tanz bzw. Tanzstück Verwendung.
(3) Vorwiegend im 18. Jh. bezeichnet Siciliana oder Siciliano einen in eher ruhigem Tempo gehaltenen Mittelsatz eines mehrsätzigen Instrumentalwerkes.

III. Während sich hinsichtlich des Tongeschlechts und der Tonarten keine Präferenzen feststellen lassen, wird mit dem Begriff Siciliana eine Reihe von technischen und charakteristischen Spezifikationen assoziiert.
(1) Wesentlich für das Begriffsverständnis ist seit dem Ende des 17. Jh. der $^6/_8$- bzw. $^{12}/_8$-Takt, häufig mit speziellem Rhythmus.
(2) Seit der Mitte des 17. Jh. wird mit dem Fachwort ein bestimmter musikalischer Charakter in Verbindung gebracht.
(3) Wiederholt erscheint in Verbindung mit dem Ausdruck Siciliana bzw. Siciliano die verklärte Sichtweise eines Hirtenidylls, verbunden mit dem Hinweis auf eine Verwandtschaft mit dem Begriff der Pastorale.
(4) Im musiktheoretischen Schrifttum des 20. Jh. wird das Merkmal des neapolitanischen Sextakkords gleichfalls als Charakteristikum des Begriffs angesehen.

I. Die Bezeichnungen Ciciliana, Cieciliana sowie Siciliana benennen eine poetische Form mit volkstümlich amourösem Inhalt, die häufig zur Vertonung bestimmt ist.

(1) Im 14. und 15. Jh. bezeichnet Ciciliana bzw. Cieciliana in Italien vorwiegend eine der Ballata verwandte, im allgemeinen uneinheitliche Gedichtform.
Aus dem 14. Jh. stammen mehrere Gedichte mit dem Titel Ciciliana, deren Verfasser jeweils unbekannt ist. Dabei fällt auf, daß sich weder eine einheitliche lyrische Form ausmachen läßt noch die Texte in sizilianischem Dialekt verfaßt sind, so daß unklar bleibt, was bei diesen Gedichten zu der Benennung ciciliana geführt hat.
Teilweise enthalten „Ciciliana" genannte Texte einen Dialog zwischen einer Frau und ihrem Liebhaber, so ein anonymes Gedicht in Ballataform aus dem 14. Jh., das mit den Worten „Lévati dalla porta" beginnt (Cod. magliabechiano, VII, 1040, f. 55; zit. nach: G. Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa 1871, 52 ff.). Das Gedicht besteht aus mehreren Strophen unterschiedlicher Länge.
Ein weiteres Beispiel für einen Dialog stellt die ebenfalls anonyme *Ciciliana* aus dem 14. Jh. dar, deren erste Zeile „Sonno fu che me ruppe, donna mia" lautet (Cod. magliabechiano, VII, 1040; zit. nach: R. Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica ital.*, Bologna ^{2}1974, 141, Nr. XXXIX). Die nicht klar einzuordnende Form zwischen Ballata (→ *Ballata* I.) und Strambotto hat in der ersten Strophe vier Zeilen mit dem Reimschema AB AB, in der zweiten Strophe sechs Zeilen AB AB AB und in der dritten Strophe acht Zeilen AB CB DB EB. Das Gedicht schließt mit der ersten Zeile, dem Refrain bzw. Anfang.
Eine ganz andere Gestalt weist das *Ciciliana* genannte anonyme Gedicht mit dem Textanfang „Quando sono 'n questa citate" aus dem 15. Jh. auf. Diese *Ciciliana* ist in neun Strophen mit je vier Zeilen verfaßt, bei denen nach Art eines Capitolo der letzte Vers der vorigen Strophe mit dem ersten Vers der nächsten Strophe reimt: ABBC CDDE EFFG usw. (Cod. Ambrosiano C. 35; zit. nach: Spongano, *op. cit.*, 145 f., Nr. XLI).
Das Gedicht „Par che la vita mia" (Ende des 14. oder Anfang des 15. Jh.) belegt, daß es auch Texte mit dem Namen Ciciliana bzw. Cieciliana gibt, die vertont worden sind. Der in irregulärer Ballataform verfaßte Text ist im Cod. magliabechiano, VII, 1040, f. 55

(Florenz, Bibl. Nazionale Centrale) erhalten und trägt dort die Unterschrift *Cieciliana.* In stark beschädigter Form und ohne diese Unterschrift sowie in einem anderen Dialekt geschrieben erscheint dieses Gedicht in der Handschrift S. Giustina, 555, f. VI (Padua, Arch. di stato), hier aber in Vertonung (vgl. F. A. Gallo, *Ricerche sulla musica A. S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento. Due ,siciliane' del Trecento,* Ann. Mus. VII, 1964–77, 43 ff.).
Finden sich, wie oben erwähnt, im 14. und 15. Jh. hin und wieder Gedichte, die als Ciciliana bezeichnet werden, so verschwindet dieser Begriff in der obengenannten Verwendung danach nahezu ganz. Ein vereinzeltes Beispiel stammt aus dem Jahr 1588 mit den handschriftlichen *Bellissime Canzone e Sonetti alla Napoletana, Ciciliana, et altre bellissime fantasie per me Joh. Tuceto Bifronte descritte nell'anno della incarnatione del Signor MDLXXXVIII nel mese Jenuario... Scritte a requisitione di ogni con honestate amoroso core.* Darin sind drei Gedichte enthalten, die „Canzoni alla Ciciliana" überschrieben sind. Sie stammen dem Autor zufolge aus dem Vintschgau und sind nicht in sizilianischem Dialekt verfaßt; Nr. I besteht aus drei Strophen zu je vier Zeilen, Nr. II und III enthalten jeweils zwei Strophen zu je vier Zeilen; Reimschema in Nr. I: ABAB CDCD CDCD, Nr. II: ABAB ABAB, Nr. III: ABAB CDCD (vgl. A. von Flugi, *Neapolitanische Volkslieder d. 16. Jh.,* in: *Romanische Studien,* hg. von E. Boehmer, Bd. I, 1871–75, 594 ff.).

(2) Seit Anfang des 17. Jh. wird der Ausdruck Siciliana, auch Ottava siciliana oder Strambotto siciliano, für eine Variante der Gedichtform des Strambotto, die sich durch ein spezielles Reimschema auszeichnet, gebräuchlich.
Wurde vom 14. bis zum 16. Jh. das Wort Ciciliana bzw. Cieciliana gebraucht, so wird ab dem 17. Jh. der Ausdruck Siciliana üblich, sowohl in bezug auf Dichtung als auch auf Musik.
Während die reguläre Form des Strambotto neben der achtzeiligen Gestalt mit durchgehend Elfsilblern das Reimschema AB AB AB CC aufweist, reimt sich hier auch das letzte Verspaar AB, so daß sich das Schema AB AB AB AB ergibt. Der Text ist bei einer solchen Gedichtform überwiegend in sizilianischem Dialekt verfaßt. Der Strambotto siciliano stellt im allgemeinen die poetische Grundlage für „Aria siciliana" genannte Monodien der ersten Hälfte des 17. Jh. dar (siehe unten, II. (1)). Diese lyrische Form wird auch Ottava siciliana genannt entsprechend den acht Versen.
Pietro della Valle spricht von „arie siciliane", Gesängen, die er aus Neapel und später aus Sizilien nach Rom mitgebracht habe, und fügt an, daß ihm im Jahr 1611 zwei Manuskripte mit „ottave siciliane" geschenkt worden seien; damit sind Strambotti der sizilianischen Art gemeint:

Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata (1640): E le arie siciliane... portai in Roma da Napoli prima, e poi anche da Sicilia: dove l'anno 1611... mi furono anche donati due libri manoscritti di ottave siciliane assai buone, che ancora li conservo... (zit. nach: A. Solerti, *Le origini del melodramma,* Turin 1903, 169).

Als Beispiele für diese „Arie siciliane", deren Textgrundlage der Strambotto siciliano ist, seien die drei „Arie siciliane" aus den *Affetti amorosi* von G. Stefani (Venedig 1621) genannt, die überschrieben sind: *Amante sdegnato. Aria siciliana; Amore celato. Aria siciliana; Donna incostante. Aria siciliana* (zur mus. Form siehe unten, II. (1)).
Im 19. Jh. wird im deutschsprachigen Raum die Form des Strambotto siciliano mit der Benennung Siciliane bzw. Siziliane wiederaufgegriffen. So ist im zweiten Band der *Gesammelten Gedichte* von Fr. Rückert eine Reihe von Gedichten mit „Sicilianen" überschrieben (Erlangen 1839, 295 ff.). Es schließt sich eine „Zugabe" an mit der Anmerkung: „Einzelne Uebersetzungen aus dem Sicilianischen"; auch hier handelt es sich der Form nach um den Strambotto siciliano (ibid., 331 ff.).
D. von Liliencron hat eine Anzahl von deutschsprachigen Gedichten (1889) mit der Überschrift „Sizilianen" versehen: Die vorwiegend einstrophigen Gebilde bestehen aus acht Zeilen mit je elf Silben (d. h. ottava rima mit Endecasillabo, also ital. Gedichtform) mit dem Reimschema AB AB AB AB; nur ein Gedicht ist in drei Strophen zu je acht Zeilen mit demselben Reimschema gegliedert (*Werke,* hg. von B. von Wiese, Bd. I, Ffm. 1977, 414 ff., 418).
Ohne auf Strophenform und Reimschema einzugehen, definiert der *Larousse de la musique* (Paris 1957) Sicilienne als „kleine poetische Form mit gefühlvollem Charakter, die zur Vertonung bestimmt" sei:

Sicilienne (siciliana). – Petite composition poétique de caractère sentimental, destinée à la musique et connue dès 1389 (II, 353).

II. Seit dem 15. Jh. dienen die Wörter Ciciliana, Siciliana sowie Siciliano als Satz- und Tanzbezeichnung.

(1) Vom 15. Jh. an wird mit dem Ausdruck ein Gesangsstück angesprochen.
In der Novellensammlung *Il Paradiso degli Alberti* des G. Gherardi da Prato (hs. um 1425/26), in der er Ereignisse beschreibt, die vermutlich etwa im Jahr 1389 stattgefunden haben, wird von einem jungen venezianischen Edelmann berichtet, der gemeinsam mit einer Dame eine seiner anmutigen „ciciliane" singt, die er von Francesco di Vannozzo gelernt hat:

E così detto, il suo cavallo spronò sí che il simile annoi tutti fare vedere si potette; e così cavalcando, fu comandato a

Andrevolo Dandolo, giovane non meno di costumi che di generazione nobile e famoso, piacevole e gentile, della famosissima città veniziana, che quale delle leggiadre contesse a llui piacesse in compagnia a una canzonetta delle sue leggiadrissime ciciliane, che da Francesco Vannozi aparate avea, eleggesse a cantare... (ed. Lanza, Rom 1975, 75 f.).

In einer anderen Sammlung, den *Ducento novelle* (Venedig 1609) von C. Malespini, singt ein Edelmann „auf anmutige Art verschiedene sehr schöne Sicilianen", wobei er sich auf der Laute begleitet:

E presasi per mano la sua Dama, paßo passi si auiarono uerso la fontana, quale non era indi molto lontana, e giunti che ui furono, il Caualieri si pose a sedere presso alla sua Signora, sopra di alcuni tapeti, che ui haueuano arrecati. E preso il leuto in mano, incominciò a sonare, e cantare leggiadramente diuerse bellißime Siciliane (f. 58).

Die bereits zitierten „Arie siciliane", die G. Stefani in seinen *Affetti amorosi* veröffentlicht hat (siehe oben, I. (2)), sind alle in einem $^4/_2$-Takt komponiert. Alle drei Stücke bestehen aus zwei Strophen, von denen jeweils die erste Strophe auf die ersten vier Verse des Strambotto und die zweite Strophe auf die Zeilen 5 bis 8 gesungen wird.

Ein weiteres Beispiel für ein „Aria Siciliana" genanntes Gesangsstück mit dem Titel *Hora canusco cha sò male natu. Aria Siciliana* findet sich in dem *Secondo scherzo delle ariose vaghezze* (Venedig 1622). Auch diese Siciliana ist in sizilianischem Dialekt verfaßt (zit. unter den „Fonti vocali" bei D. Lo Cicero, *Nuove fonti per la siciliana seicentesca*, in: M. A. Balsano u. G. Colisani, *Ceciliana per Nino Pirrotta*, Palermo 1994, 118).

Sehr vereinzelt löst sich der Ausdruck Siciliana von der reinen Vokalmusik und begegnet auch in der Instrumentalmusik, beispielsweise in der Musikliteratur für Gitarre oder Laute. So heißt ein Stück aus F. Picos Sammlung *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola* (Neapel 1608, 51) *La Siciliana* (ohne Text, es ist nur die Tabulatur aufgezeichnet; diese Siciliana ist unter „Fonti strumentali" bei Lo Cicero, loc. cit. 121, aufgeführt).

*

Exkurs: Eher ein Kuriosum stellt die Verwendung des Begriffs Siciliana bei I. Affò dar. Er erklärt unter dem Stichwort *Marinaresca*, daß es sich nicht um Lieder handele, deren Sujet das Meer ist, sondern um eine bestimmte Melodie, die von Sizilianischen Seeleuten gesungen werde. Ein Pater habe daraus unter dem Titel *Canzonette in Aria Marinaresca* sieben Gesänge anläßlich der sieben Jahresfeste zu Ehren der Jungfrau Maria komponiert. Diese Gesänge nenne man auch „Canzone alla Siciliana":

Dizionario precettivo, critico, ed istorico della poesia volgare (Parma 1777), Art. *Marinaresca (Canzone)*: Non è così detta perchè tratti d' argomenti marittimi, ma solo... dall'aria, con cui si canta da' Marinari Siciliani. Il Padre Girolamo Tornielli morto nel 1752. fu il primo, che prendesse a scriverne, e ne mandò in luce sette col titolo di *Canzonette in Aria Marinaresca*, e sono sopra le sette principali Feste di Maria Vergine impresse la prima volta in Milano per il Ghisolfi nel 1738. Si formano tali Canzoni a distici di versi endecasillabi della terza dimensione... Dicesi ancora *Canzone alla Siciliana* (240).

*

Vermutlich bei A. Scarlatti erscheint der Ausdruck Siciliana zum ersten Mal als Titel im Rahmen eines größeren Gesangswerks wie Oper und Kantate. Darüber hinaus verwendet er den $^{12}/_8$-Takt, der auch für einige der nachstehend angeführten Kompositionen gilt und einen wiegenden Rhythmus ergibt. In der Kantate „Una beltà ch'eguale" (o. J.) von Scarlatti trägt ein Stück die Bezeichnung „Aria alla Siciliana" (zit. nach Tiby 1957, 74). Die vergleichbare Überschrift „Aria detta la Siciliana", die Scarlatti für ein im $^{12}/_8$-Takt stehendes Stück der Oper *La donna ancora è fedele* (1698) geschrieben hat, weist nach A. Lorenz (*Alessandro Scarlatti's Jugendoper* I, Augsburg 1927, 160 ff., Nr. 285) die Angabe Allegro auf, das sich hier wohl auf eine präzise Tempobestimmung bezieht.

Die erste von G. Fr. Händel als Siciliana betitelte Arie stammt vermutlich aus dem Jahr 1707; es handelt sich um das Stück „In tanti affanni miei" aus der Kantate *Armida abbandonata* (erwähnt bei Wiesend 1987, 86 ff.).

Die Verbindung eines schnelleren Tempos mit dem Ausdruck wird etwa vom Beginn des 18. Jh. an von der Auffassung abgelöst, daß Siciliana durch ein gemäßigtes Tempo charakterisiert ist (vgl. auch unten, II. (3)).

So verbindet Händel die Bezeichnung Siciliana mit einem langsameren Zeitmaß: Die Arie der Oriana „Gioje, venite in sen" aus dem 1. Akt der Oper *Amadigi* (1715) trägt die Überschrift „Siciliana" mit der Tempoangabe Larghetto.

Auch in der Gattung des Oratoriums wird das Fachwort Siciliana verwendet. Im 3. Akt des Oratoriums *Semele* (1744) ist die Arie der Semele „Thus let my thanks be pay'd" mit der Überschrift „Alla Siciliana, ma andante" versehen. Das läßt darauf schließen, daß für Händel der Ausdruck „Alla siciliana" wohl mit einem dem Largo ähnlichen Tempo verknüpft war, das in diesem Fall durch die Bestimmung „ma andante" modifiziert wird. Im Oratorium *Susanna* (1748) im 2. Akt bei der Arie der Dienerin „Beneath the cypress' gloomy shade" (Nr. 19) schreibt Händel diese Tempobezeichnung noch dazu: „Alla Siciliana Largo".

Bei J. Haydn begegnet der Ausdruck im Zusammenhang mit gehobener Unterhaltungsmusik. In den durch den Earl of Abingdon dreistimmig gesetzten anonymen *Twelve sentimental catches and glees*, die von Haydn mit einer Klavierbegleitung versehen wurden, ist die an achter Stelle stehende Glee überschrieben mit „Siciliano" (vgl. Hob. XXXIc:16). Das Stück ist im $^6/_8$-Takt komponiert und besteht aus zwei achtzeiligen Strophen, enthält aber keine Hin-

weise zum Tempo. Ebenfalls keine eigene Tempoangabe steht bei der *Siciliana* zu Beginn der *Cavalleria Rusticana* (Rom 1890) von P. Mascagni (Siciliana des Turiddu, $^6/_8$-Takt) geschrieben. Es scheint demnach vermutlich durch die Bezeichnung Siciliana eindeutig zu sein, in welchem Zeitmaß das Stück zu singen bzw. zu spielen ist.

Vereinzelt wird im 19. Jh. noch die Verbindung eines rascheren Tempos mit dem Begriff der Siciliana tradiert. So sind unter dem Titel *Sizilianische Volkslieder* eine Reihe von Liedern überliefert, die G. Meyerbeer während eines Sizilienaufenthaltes notiert hatte. Eines davon trägt die Überschrift *La Siciliana* (hs. wohl um 1816). Der Text ist sizilianisch, und nach Meyerbeers Notierung wechseln in dem Lied $^6/_8$- und $^2/_4$-Takt; als Tempo ist Allegretto angegeben.

Eventuell inspiriert durch seine Erfahrung mit sizilianischen Volksliedern, hat Meyerbeer im Finale des 1. Akts der Oper *Robert le diable* (uraufgeführt 1831 in Paris) ein Stück mit dem Titel *Sicilienne* im Tempo Allegro con spirito im $^6/_8$-Takt komponiert.

Ähnlich ist auch in *Les Vêpres siciliennes* (1839, uraufgeführt 1855) von G. Verdi die Sicilienne „Merci, jeunes amies" (5. Akt, Nr. 18) mit der Tempoangabe Allegro überschrieben, das Stück steht allerdings im $^3/_4$-Takt.

Auch im lexikalischen Schrifttum des 19. Jh. findet sich gelegentlich die Auffassung, daß Stücke mit dem Titel Siciliana in einem eher raschen Zeitmaß zu spielen sind:

G. Grove, *Dictionary of Music and Musicians* III (London 1883), Art. *Siciliana*: It should be played rather quickly, but not so fast as the Pastorale, care being taken not to drag the time... (491).

Als Bestandteil der Opera buffa sieht H. Kretzschmar Kompositionen mit der Bezeichnung Siziliano. Solchen Stücken sei es zu verdanken, daß die Opera buffa nicht zur „Posse" herabgesunken, sondern vielmehr als eine künstlerische Gattung anzusehen sei, freilich ohne größere Ernsthaftigkeit:

Gesch. d. Oper (Lpz. 1919): Namentlich durch den Siziliano wurde die *opera buffa* über die Posse hinausgehoben und zu einer Kunst, die zwar nicht besonders tief und erschütt bnd in die Seele griff, die aber erfreulich, drollig, traulich und frei von Unnatur war (183).

(2) Seit dem frühen 17. Jh. findet die Benennung Siciliana in der Bedeutung von TANZ BZW. TANZSTÜCK Verwendung.

Die Überschrift „Aria Ciciliana" erscheint in einer Sammlung von Tänzen für Laute, den *Balletti moderni facili per sonar sopra il livto* (Venedig 1611, 33). Obwohl der Melodie kein Text unterlegt ist, wurde dieser Überschrift der Zusatz „da Cantar" beigefügt. Der Tanz ist im Allabreve-Takt komponiert.

T. Garzoni nennt Siciliana unter anderen traditionellen Tänzen wie Bergamasca, Pavana u. a., die sich trotz der großen Beliebtheit des Balletts noch gehalten hätten:

La piazza vniversale di tvtte le professioni del mondo (Venedig [1595] 1616): Hoggidì con gran vergogna del Christianesimo pieno di uanità, e di pazzia, si contende con quegli antichi nel numero delle saltationi, & de'balli, che Chirampino istesso ballarin famoso non gli saprebbe numerare, & poco sono le danze, le moresche, il mattacino, il passamezo, il saltarello, la gagliarda, la chiaranzana, la chianchiara, la paganina, la baldosa l'imperiale, il ballo dal capello, la Fiorentina, la Bergamasca, la Pauana, la Siciliana, la Romana, la Vinitiana rispetto à quelle, che Chiappino hà riposto nel suo Catalogo, & d'infinite specie di saltationi colmo & ripieno (f. 196).

Dieser und der folgende Beleg lassen darauf schließen, daß der Begriff Siciliana bzw. Ciciliana im Verständnis eines Tanzes schon längere Zeit gebräuchlich war; denn in beiden Fällen wird er nicht erklärt, sondern als bekannt vorausgesetzt.

Der Hofchronist C. Tinghi berichtet in seinem Tagebuch vom 2. 3. 1620, daß zur Unterhaltung des erkrankten toskanischen Großherzogs Ferdinand II. seine Kinder unter der (An-)Leitung von Jacopino dell'Armaiolo einen Tanz „alla ciciliana" aufführten:

Diario del Ser.mo G. Duca Ferdinando secondo, quinto Gran Duca di Toscana (1620–1632): Et adì 2 detto... venute le 22 ore, volendo S. A. dare un poco di piacere alla Ser.ma Arciducessa et a sig.ri fillioli et sorelle, fece recitare una commedia all'improvviso dalli Accademici delli Incostanti a uso di Zanni et Pantaloni, in camera sua, et S. A. stette a letto: la quale durò per fino alle 24 ore. Fatto questo S. A. entrò nel lettino e stette a vedere un'altra volta il festino et ballo a cavallo fatto dalle dame come l'altra sera. Doppo questo S. A. se ne ritornò a letto, et comparse davanti a S. A. tutti e' signori fillioli, vestiti da covielli, di colore rosso et giallo, et a tempo di suono, guidati da Iacopino dell'Armaiolo, fecero in musica un ballo alla ciciliana; onde S. A. n'ebbe un gran gusto (zit. nach: A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Florenz 1905, 153).

Unter dem Stichwort *Saltarella* erwähnt S. de Brossard in einer Reihe von Tänzen auch Siciliana und sieht sie alle durch „Tripel", „heiteres Wesen" und „hüpfenden Rhythmus" charakterisiert. Er akzentuiert womöglich als erster den $^6/_4$- bzw. $^6/_8$-Takt und die punktierte erste Note jedes Taktes, die den Begriff charakterisieren (vgl. unten, III. (1)):

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *SALTARELLA*. ou *Saltarello*. C'est une espece de mouvement qui va toûjours en sautant, ce qui se fait presque toûjours en triple & *pointant* la premiere de chaque mesure. On apelle aussi *In Saltarello*, lorsqu'on fait trois Noires contre une Blanche comme dans le $^6/_4$ ou trois Croches contre une Noire comme dans le $^6/_8$, sur tout si la premiere Notte de chaque temps est pointée. C'est ainsi que sont faites les *Forlanes de Venise*, les *Siciliennes*, les *Gigues Angloises* & autres danses gayes dont l'air va en sautant, &c. (100).

Wie Brossard weist J. Chr. Pepusch unter dem Stichwort Siciliane auf Saltarella hin, stellt nun aber eine Verbindung zu einem anderen Tanz her, indem er Siciliane „eine Art Jig" nennt:

A Short Explication of Such Foreign Words, As are made Use of in Musick Books (London 1724): SICILIANE, a Kind of Jig. See SALTARELLA (69).

J. Grassineau erwähnt wohl zum ersten Mal das langsame Tempo, in dem Siciliana zu spielen sei, fügt aber hinzu, daß diese dennoch als eine Art Jig angesehen werde, welche letztere allerdings ein rasches Tempo voraussetze:

A Mus. Dictionary (London 1740): SICILIAN, a kind of air or dance in triple time $^6/_8$, or sometimes $^{12}/_8$, played slow; notwithstanding 'tis marked the same as a jigg, which is generally quick (224).

J.-J. Rousseau nennt Sicilienne eine „Art von Tanzlied". Er sieht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Sicilienne und Gigue, betont aber den ausgeprägteren Rhythmus, der erstere von letzterer unterscheide:

Dictionnaire de musique (Paris 1768): SICILIENNE. s. f. Sorte d'Air à danser, dans la Mesure à six-quatre ou six-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue (432).

Zwar nicht die Prägung Siciliana, aber der Ausdruck „sicilianischer Tanz" erscheint bei J. A. Hiller. Im folgenden Zitat wird dieser im Sinne einer negativen Wertung gebraucht, und zwar, um deutlich zu machen, daß es vollkommen verkehrt wäre, wollte man tiefe Empfindungen mit einem solchen ausdrücken:

Mus. Nachrichten u. Anm. auf d. Jahr 1770 (Lpz. 1770): Es ist ein angenehmes Studium in der Musik, wenn man Gelegenheit hat, die Arbeiten verschiedener Männer über einerley Texte gegen einander zu halten, und mit einander zu vergleichen... Wo... eine einzige Empfindung... auszudrücken ist, so wird ein Hasse die simpelste und rührendste Melodie, in langsamer Bewegung, ohne viel Dehnungen..., darzu setzen... [Musikbeispiel] Wenn man nun fühlt, wie dieses der wahre, den Worten und der Situation der Person angemessene Ausdruck sey, so muß man sich wundern, wenn ein anderer Componist eben diesen Text, auf folgende ungereimte Art absingt: [Musikbeispiel] oder wenn ein dritter gar einen sicilianischen Tanz daraus macht, und so anhebt: [Musikbeispiel]... Ist es hier wohl zweifelhafft, welcher von den dreyen es am besten getroffen habe? Fällt es nicht in die Augen, das die leztern beyde den oratorischen Ausdruck ganz verfehlt, und so widersinnig componirt haben, daß man beynahe glauben sollte, sie hätten den Text gar nicht verstanden, wenn man nicht wüßte, daß sie beyde Italiäner sind (34 ff.).

Eine etymologische Erklärung für Siciliana bietet J. G. L. Wilke, bei dem vermutlich erstmals die maskuline Form Siciliano erscheint, die von da an im deutschen Sprachraum üblicherweise benutzt wird – häufig neben der Bezeichnung „Alla siciliana". Daneben wird der Ausdruck als Bezeichnung für einen „Sicilischen Schäfertanz" oder auch für Melodien, auf die „Landleute und Hirten" auf Sizilien tanzen, erläutert:

Mus. Hwb. (Weimar 1786): *alla siciliana...* auf Sicilianisch; weil die Landleute und Hirten auf der italiänischen Insel Sicilien nach dergleichen Melodien zu tanzen pflegen. V. munter und lebhaft, doch nicht eben geschwinde (9);
Siciliano. Siehe *Alla siciliana*; beyde Ausdrücke bedeuten einerley (102);
Kurzgefaßtes Mus. Lexikon (Halle ^{2}1792): *Siciliano und alla Siciliana*, in Bewegung und Art eines Sicilischen Schäfertanzes... Die Landleute und Hirten auf der italiänischen Insel Sicilien pflegen nach dergleichen Melodien zu tanzen. Es kommt mit der Gique überein, nur daß es langsamer gespielt wird (171);
Mus. Lexikon (Ffm. 1802): *S i c i l i a n o*, oder *alla Siciliana*. Ein Tonstück von ländlich einfachem, aber zärtlichem Charakter, welches eine Nachahmung solcher Melodien enthält, nach welchen die Landleute in Sicilien zu tanzen pflegen. Es wird in einen sich langsam fortbewegenden $^6/_8$ Takt gesetzt... (1382 f.).

Als Namen für einen Nationaltanz innerhalb einer Oper oder eines Balletts versteht C. Czerny den Begriff:

School of Pract. Compos. I (London um 1848): In writing Operas and Ballets, the composer is sometimes obliged to introduce national dances of foreign countries: for example, the Spanish *Bolero*, and *Fandango*, the Neapolitan *Tarantella*; the *Siciliana...* (107).

Im Gegensatz zu Brossard, der einen hüpfenden Rhythmus mit dem Begriffswort Siciliana verknüpft, und zu Pepusch, der Siciliana als eine Art von Jig versteht, unterscheidet A. Czerwinsky beide Begriffe deutlich, indem er Siciliano durch einen „maßvoll schwebenden" Charakter, Gigue dagegen durch einen „fröhlich hüpfenden" Charakter gekennzeichnet sieht. Wie Czerny erklärt er Siciliano als einen Teil eines Balletts bzw. einer Tanzeinlage innerhalb einer Oper. Daneben erwähnt er den franz. Ausdruck Sicilienne und scheint ihn von Siciliano ganz getrennt zu behandeln:

Gesch. d. Tanzkunst (Lpz. 1862): Jeder Akt eines Ballets war regelmäßig in 3, 6, 9, zuweilen auch 12 sogenannte Entrées abgetheilt, die aus einer oder mehreren Quadrillen bestanden, und die von den uniform gekleideten Tänzern in denselben Touren ausgeführt wurden. Die alten Opermtänze, die majestätisch stolzirenden S a r a b a n d e n, die feierlich bewegten L o u r e n und C h a c o n n e n, die schäferlich zierlichen M ü s e t t e n, die fröhlich hüpfenden G i g u e n und der maßvoll schwebende S i c i l i a n o, waren solche Entrées oder einzelne Theile, aus denen das Ballet einer Oper zusammengesetzt war (108 f.);
Wenn wir von den modernen choreographischen Erfindungen Frankreichs, der Imperiale, Sicilienne u. s. w. hier weiter keine Notiz nehmen, so geschieht dies, weil dieselben von keinem Einfluß auf die Entwickelung der Tanzkunst waren, und jetzt schon wieder vergessen sind (160).

Im 19. Jh. wird, wohl vorzugsweise in Frankreich, der Titel Sicilienne bei Stücken verwendet, die in einem rascheren Tempo zu spielen sind, als das im 18. Jh. im allgemeinen der Fall war. So trägt in H. Berlioz' Oper *Béatrice et Bénédict* (uraufgeführt 1862) die rein instrumentale *Sicilienne* im 1. Akt, Nr. 2bis, die Tempoangabe Allegretto.

Womöglich ebenfalls im Begriffsverständnis eines Tanzes ist G. Faurés *Sicilienne* in g-moll für Violoncello und Klavier (op. 78, 1893) zu sehen, die er im Jahr 1898 als orchestrales Intermedium in die Bühnenmusik *Pelléas et Mélisande* einfügte, ebenso die *Sicilienne* aus *Sicilienne et burlesque* op. 23 für Flöte und Pianoforte (1914) von A. Casella.
Beispielhaft dafür, daß Sache wie Begriff seit etwa 1850 obsolet geworden sind und die Übernahme des früheren Begriffsverständnisses gelegentlich sogar durch spekulative Ausführungen angereichert wird, seien die Definitionen von Escudier und Desrat zitiert: Das EscudierD bescheinigt der Benennung Sicilienne eine neapolitanische Herkunft sowie eine Verwandtschaft mit Polka und Mazurka (beide Tänze weisen neben einem lebhaften Tempo einen anderen Rhythmus und die Polka darüber hinaus einen ganz anderen Takt auf); Desrat unterscheidet eine „antique sicilienne" und eine „sicilienne moderne" und versteht unter Sicilienne einen Paartanz, der dem Walzer ähnlich sei sowie auch eine Nähe zum Passepied aufweise:

L. u. M. Escudier, *Dictionnaire de musique* (Paris [1844] [5]1872), Art. *Sicilienne*: C'est une danse napolitaine à 6/8 qui doit s'exécuter *allégro*. Le dessin mélodique est binaire, c'est-à-dire semblable de deux en deux mesures. Elle a les mêmes proportions que ses soeurs, la polka et la mazurka, c'est-à-dire trois périodes et huit ou seize mesures terminatives après le rappel du premier motif, quelquefois des deux premiers (436);
G. Desrat, *Dictionnaire de la danse* (Paris 1895), Art. *Sicilienne*: Danse d'origine italienne usitée en Sicile et importée en France vers 1850 sous forme de valse par le professeur Gawlikowski (à ce que l'on disait), mais je crois rester dans le vrai en disant que ce professeur composa une charmante sicilienne sans se préoccuper de l'antique sicilienne des Italiens. L'ancienne, très répandue en Italie, ressemblait au passe-pied par ses petits pas serrés, croisés et dansés très gaiement sur une mesure alerte en 6/8.
SICILIENNE MODERNE. On dansa vers 1850 une danse appelée ainsi sous forme de valse due à l'auteur que je viens de nommer et composée des pas suivants sur une mesure en 6/8... Comme dans les valses, le cavalier commence du pied gauche et la dame du pied droit (343).

Gern wird Siciliana bzw. Siciliano im Sinn von Pastorale definiert, was wiederum auf die verklärende Vorstellung dieses Begriffs als Darstellung eines Hirtenidylls verweist (vgl. auch unten, III. (3)):

H. Grabner, *Allgemeine Musiklehre* (Stuttgart 1924): Die Suite. 1. Tanzformen im Tripeltakt. a) I m l a n g s a m e n Z e i t m a ß : Siciliano, 6/8 oder 12/8, pastoraler Tanz (206);
The Dance Encyclopedia (New York [2]1967): *Siciliana*, pastoral dance in 6/8 or 12/8 time originating among the peasants of Sicily (832);
O. Schneider, *Tanzlexikon* (Mainz 1985): *Siciliano* (Siciliana, Sicilienne) Italienischer Volkstanz aus dem späten 17. Jh., vermutlich aus Sizilien... Dieser pastorale Tanzsatz von wiegender Bewegung... steht meistens in Moll (488).

(3) Vorwiegend im 18. Jh. bezeichnet Siciliana oder Siciliano einen in eher ruhigem Tempo gehaltenen MITTELSATZ eines mehrsätzigen Instrumentalwerkes. Wurde bis ungefähr zum Ende des 17. Jh. mit dem Begriff Siciliana ein rascheres Tempo assoziiert (etwa bei A. Scarlatti), so setzt sich von da an allgemein das Verständnis eines langsameren Tempos für Siciliana bzw. Siciliano durch (vgl. auch oben, II. (2)). Gleichzeitig erscheinen Stücke mit diesem Titel, häufig in Verbindung mit der Tempoangabe Largo oder Andante, jetzt überwiegend als eher langsame Mittelsätze in Sonaten und Konzerten. Dabei wird im dtsch. Sprachgebrauch, wie im vorangehenden Abschnitt bereits angemerkt, überwiegend die maskuline Form Siciliano benutzt.
Da sich dieses Verständnis des Begriffs zuerst in der mus. Praxis bemerkbar gemacht hat, seien exemplarisch einige Werke angeführt:

J.-B. Loeillet, *XII Sonates à une Flûte & B. c....* (Amsterdam um 1715): Nr. 11, 5. Satz *Siciliana*, Tempo Affettuoso et poco largo; 6/8-Takt; Satzfolge: Largo – Allemanda (Vivace) – Gavotta (Poco allegro) – Sarabanda (Largo) – Siciliana (Affettuoso e poco largo) – Giga (Vivace) (zit. nach: B. Priestman, *Catalogue thématique des œuvres de Jean-Baptiste, John & Jacques Loeillet*, RBM VI, 1952, 241);
Fr. Couperin, *Les gouts réunis* (1724), darin Sixième Concert, 5. Satz *Siciliéne*, u. Septième Concert, 6. Satz *Siciliéne*; beide Sätze im 12/8-Takt u. mit der Tempobezeichnung „Tendrement et louré";
Fr. A. Bonporti, *Concerti à quattro op. 11* (komponiert zw. 1713 u. 1720, gedruckt Trient nach 1727), darin *Konzert für Violine u. Orch.* Nr. 3 B-dur, Satzfolge: Allegro – Siciliana cromatica – Allegro (die Siciliana cromatica trägt die Tempoangabe Andante largamente, steht im 3/4-Takt) u. *Konzert für Violine u. Orchester* Nr. 4 B-dur, Satzfolge: Vivace, ma larghetto (Allegro sostenuto) – Siciliana – Allegro (die Siciliana weist die Tempobezeichnung Adagio auf und steht im 12/8-Takt);
G. Fr. Händel, *Concerto grosso op. 6* Nr. 8 c-moll, 5. Satz: Siciliana, Tempoangabe: Andante, 12/8-Takt (1739);
Ders., Acht Concerti, darin *Concerto II B-dur*, 3. Satz: Siciliano, darunter Tempobezeichnung: Largo, 6/8-Takt;
Ders., *Feuerwerksmusik*, 3. Satz: *La paix*, Tempobezeichnung: Largo alla Siciliana, 12/8-Takt.

In der Kompositionspraxis des 18. Jh. wird gelegentlich der Titel Siciliana bzw. Siciliano nicht durch eine Tempoangabe spezifiziert, da wohl selbstverständlich darunter innerhalb einer Sonate oder eines Konzerts ein eher ruhiges Zeitmaß verstanden wurde. So erscheint in J. S. Bachs Sonata für Flauto traverso und B. c. (BWV 1035) die Satzfolge Adagio – Allegro – Siciliano – Allegro assai; der Siciliano steht im 6/8-Takt. Dieser Umstand läßt darauf schließen, daß die Bezeichnung Siciliana bzw. Siciliano gleichsam eine Vortrags- bzw. Tempobezeichnung darstellt bzw. auf einen bestimmten Charakter hinweist. Weitere Beispiele finden sich bei demselben Komponisten: Sonata I, für Violine solo (BWV 1001), Sätze: Adagio – Fuga. Allegro – Siciliana – Presto; Konzert für drei Cembali, Streicher u. B. c. d-moll (BWV 1063), Sätze: 1. Satz keine Bezeichnung – Alla Siciliana –

Allegro; Alla Siciliana im $^{6}/_{8}$-Takt, sowie Concerto II für Cembalo u. Streicher E-dur (BWV 1053), Sätze: 1. Satz ohne Bezeichnung – Siciliano – Allegro; Siciliano im $^{12}/_{8}$-Takt.

Bei der Behandlung der Frage, welche Art von Stück jeweils welche Begleitung erfordert, erwähnt J. J. Quantz den Ausdruck Siciliana in der Reihe der Vortragsbezeichnungen für langsamere Sätze:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Ein vollstimmiges und mit vielen Instrumenten begleitetes Stück, erfodert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement. Ein mit wenig Instrumenten besetztes Concert, verlanget in diesem Stücke schon einige Mäßigung; besonders unter den concertirenden Stellen. Man muß alsdenn Acht haben, ob dieselben Stellen nur mit dem Basse allein, oder auch mit den andern Instrumenten begleitet werden; ...ob das Stück ein Allegretto, Allegro, oder Presto ist, ...oder ob es ein Adagio assai, Grave, Mesto, Cantabile, Arioso, Andante, Larghetto, Siciliano, Spirituoso, u. s. w. ist, von denen ein jedes, so wie in der Hauptstimme, also auch im Accompagnement einen besondern Vortrag erfodert. Wird solcher von einem jeden recht beobachtet: so thut auch das Stück bey den Zuhörern die gesuchte Wirkung (224).

Eine Ausnahme von der Auffassung eines ruhigen Zeitmaßes in Verbindung mit dem Begriff Siciliana im Rahmen eines mehrsätzigen Instrumentalwerks scheint in der *Invenzione* Nr. 9 A-dur von Bonporti vorzuliegen. Hier ist der Titel *Siciliana* zwischen zwei Sätze mit dem Titel *Grave* eingeschoben, was vermuten läßt, daß in diesem Fall der Ausdruck ein eher lebhaftes Tempo voraussetzt (Satzfolge Andamento – Scherzo – Grave – Siciliana – Grave – Capriccio; $^{12}/_{8}$-Takt; *Invenzioni da camera* für Violine u. B. c. op. 10, Bologna 1712).

In den Fachlexika wird diese Verwendung des Begriffsworts Siciliana bzw. Siciliano erst rückblickend rezipiert. H. Chr. Koch zufolge waren Anfang des 19. Jh. langsame Mittelsätze nicht mehr in Gebrauch. So nennt er Siciliano einen Adagiosatz, der zu früheren Zeiten „sehr gebräuchlich" gewesen sei. Welcher Art der „eigenthümliche Vortrag" ist, der das Spielen eines Stücks solchen Namens erfordere, erklärt Koch allerdings nicht näher, sondern nennt nur einen schleppenden Eindruck, den es bei zu langsamer Ausführung mache. Das sei der Grund, weshalb es inzwischen außer Mode gekommen sei:

Mus. Lexikon (Ffm. 1802), Art. *Siciliano*: Ehedem war es als Adagiosatz in den Sonaten, in Concerten und dergleichen Tonstücken sehr gebräuchlich, und erforderte einen ganz eigenthümlichen Vortrag. Das Schleppende, welches dabey zum Vorscheine kömmt, wenn die Melodie weit ausgeführt wird, ist ohne Zweifel die Ursache, warum man seit geraumer Zeit dieses Tonstück von so merklich sich auszeichnendem Charakter gänzlich vernachläßiget hat (1382 f.).

In einer Fußnote merkt Koch an, daß der Ausdruck „Hurlebuschens Siciliano" ein ironisch gemeintes Synonym für zu lange und dadurch langweilende Kompositionen geworden sei:

Die weitläuftige Ausführung dieser Gattung der Tonstükke hat unter den ältern Tonkünstlern ein Sprüchwort veranlaßt, welches sich noch bis jetzt hier und da erhalten hat, und worzu der Organist Conrad Friedrich Hurlebusch zu Amsterdam Gelegenheit gegeben hat; man nennt nemlich jedes Tonstück, bey dem man anzeigen will, daß es durch seine weitläuftige Ausführung langweilig wird, und die Aufmerksamkeit ermüdet, Hurlebuschens *Siciliano*. Dieses kommt daher: Hurlebusch, als ein sehr geschickter Clavierspieler, ließ sich in einem öffentlichen Concerte zu Amsterdam hören, und spielte ein Siciliano von weitläuftiger Ausführung. Einem seiner Zuhörer wird darüber die Zeit so lang, daß er noch vor dem Ende dieses Satzes den Concertsaal verläßt, den ihm aber des andern Morgens auf der Straße begegnenden Hurlebusch fragt, ob sein *Siciliano* schon zu Ende sey (1383, Anm.).

Ähnlich wie Koch bezeichnet G. Schilling Siciliano als einen „Tonsatz", der in früheren Zeiten „bisweilen die Stelle einer langsameren Abtheilung irgend einer größeren Composition, wie Sonate, Concert ec." vertreten habe, an der man heute Sätze mit den Namen Adagio oder Andante vorfinde. Die Anmerkung Kochs von „Hurlebuschens Siciliano" wird durch Schilling verständlicher, der aussagt, daß dieser Titel jetzt für ein eigenständiges Tonstück stehe, das „als eine Art Fantasie bearbeitet" werde. Diese dürfe aber „niemals zu weit ausgedehnt" sein, da sonst „durch das unvermeidlich Schleppende" beim Zuhörer Langeweile aufkommen könne; um das zu verhindern, solle man jedoch nicht ein rascheres Tempo wählen, weil dieses dem Charakter von Siciliano widerspreche:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss. VI (Stuttgart 1838), Art. *Siciliano*: Ehedem vertrat ein solcher Tonsatz, der auch wohl *Alla Siciliano* [sic] (nach Sicilianischer Weise) überschrieben wird, bisweilen die Stelle einer langsameren Abtheilung irgend einer größeren Composition, wie Sonate, Concert ec. [sic], wo jetzt das *Adagio*, *Andante* oder ein anderer im langsamen Tempo gehaltener Satz seinen Platz findet; jetzt wird das Siciliano, wie das Rondo und andere derartigen Sätze, mehr als Tonstück für sich betrachtet und als eine Art Fantasie bearbeitet, die aber nie-mals zu weit ausgedehnt seyn darf, wenn durch das unvermeidlich Schleppende des Vortrags nicht Langeweile entstehen soll. Durch ein schnelleres Tempo diese zu heben, streitet ganz gegen den eigentlichen Charakter eines *Siciliano* (366 f.); ähnlich der Art. *Siciliano* im Mendel/ReißmannL IX (Bln 1878, 249).

Im 20. Jh. finden sich nur noch ganz vereinzelt Mittelsätze mit dem Titel Siciliana. So steht vermutlich in dieser Begriffstradition die *Sicilienne* aus der *Suite* für Orgel op. 5 (1934) von M. Duruflé, die als mittlerer Satz zwischen die Sätze *Prélude* und *Toccata* gestellt ist. Sie steht im $^{6}/_{8}$-Takt in g-moll und schreibt als Tempo Allegretto moderato vor.

III. In der musiktheoretischen Literatur wird mit dem Begriff Siciliana eine Reihe von TECHNISCHEN

UND CHARAKTERISTISCHEN SPEZIFIKATIONEN assoziiert. Obwohl vereinzelt vermutet (vgl. etwa Mendel/ReißmannL IX, Bln 1878, Art. *Siciliano*, 249), lassen sich hinsichtlich des Tongeschlechts und der Tonarten keine Präferenzen erkennen.

(1) Wesentlich für das Begriffsverständnis ist seit dem Ende des 17. Jh. der $^6/_8$- BZW. $^{12}/_8$-TAKT, HÄUFIG MIT SPEZIELLEM RHYTHMUS.

Erscheinen seit Anfang des 17. Jh. in den überlieferten Sammlungen – sei es in Vokal- oder Instrumentalmusik –Kompositionen mit dem Titel Siciliano in der Regel im $^4/_2$- oder $^2/_2$-Takt, so ändert sich das mit dem Ende dieses Jahrhunderts grundlegend. Vermutlich bei A. Scarlatti erscheint zum ersten Mal der $^6/_8$-bzw. $^{12}/_8$-Takt in Verbindung mit der Benennung Siciliana, bei ihm in Form des $^{12}/_8$-Taktes, später überwiegt jedoch in der Regel die Verwendung des $^6/_8$-Taktes. Von da an wird diese Taktart allgemein als den Begriff der Siciliana konstituierend angesehen. Eher selten dagegen findet sich der Gebrauch des $^3/_4$-Taktes bei derartigen Kompositionen, beispielsweise bei der *Sicilienne* von J. F. Rebel in *Les Elémens. Simphonie nouvelle* (1737–38) mit der Vortragsbezeichnung „Grassieusement".

Nur ausnahmsweise wird in Musiklexika, etwa denen von J. G. L. Wilke und G. Fr. Wolf (siehe oben, II. (2)), der $^6/_8$- bzw. $^{12}/_8$-Takt nicht erwähnt, vielmehr wird als Erklärung lediglich eine Art Hirtentanz angegeben.

Zu dieser Taktart kommt, womöglich ebenfalls seit Scarlatti, ein spezieller Rhythmus hinzu, der in der Punktierung des ersten Achtels und gelegentlich auch des vierten Achtels in einem $^6/_8$-Takt besteht. Als eines der ersten Musiklexika nennt das BrossardD $^6/_8$- bzw. $^{12}/_8$-Takt (es spricht von „triple") und punktiertes erstes Achtel je Takt (vgl. oben, II. (2)). Für Quantz gehören zu einem „alla Siciliano" [sic] „punctierte Noten", die aber nicht abgestoßen werden dürfen, wie Türk ergänzt:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Ein alla Siciliano im Zwölfachttheiltacte, mit punctirten Noten untermischet, muß sehr simpel und fast ohne Triller, auch nicht gar zu langsam gespielet werden. Es lassen sich hierbey wenig Manieren, ausgenommen einige schleifende Sechzehntheile und Vorschläge anbringen: weil es eine Nachahmung eines sicilianischen Hirtentanzes ist (143);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Ein Siciliano (*alla Siciliana*) wird schmeichelnd vorgetragen und in einer sehr gemäßigten Bewegung gespielt. Diese Tonstücke sind größtentheils im Sechsachteltakte gesetzt. Die häufig vorkommenden punktirten Noten dürfen nicht abgestoßen werden (402).

Auch für M. Castil-Blaze ist für Sicilienne der häufige Gebrauch von drei Achteln, von denen das erste punktiert ist, charakteristisch:

Castil-BlazeD (Paris 1821): *Sicilienne*... Sorte d'air originaire de Sicile, qui s'écrit à six-huit, et dont le caractère est déterminé par l'emploi fréquent d'un groupe de trois croches, dont la première est pointée (II, 256).

H. Chr. Koch nennt eine spezielle rhythmische Formel, die darin besteht, daß abgesehen von der bereits bekannten Punktierung des ersten Achtels die zweite Takthälfte durch die Kombination von einem Viertel und zwei Sechzehnteln bestimmt ist, die bei dem Titel Siciliano anzutreffen sei und ihm ein „eignes Gepräge" gebe, das es von allen anderen Tonstücken unterscheide:

Mus. Lexikon (Ffm. 1802), Art. *Siciliano*: Es [sc. das Tonstück] wird in einen sich langsam fortbewegenden $^6/_8$ Takt gesetzt, und unterscheidet sich von dem Pastorale überhaupt durch seine langsamere Bewegung, und insbesondere dadurch, daß 1) gemeiniglich von den drey ersten Achteln der ersten Hälfte des Taktes das erste durch einen Punkt verlängert, und die folgende kürzere Note an die längere angeschleift wird, und 2) daß in der zweyten Hälfte des Taktes seltener Achtel, sondern mehrentheils Viertel mit zwey nachfolgenden Sechzehntheilen vorkommen. Durch diese Einrichtung erhält die Melodie des Siciliano ein eignes Gepräge und Metrum, wodurch es sich sehr fühlbar von allen übrigen Arten der Tonstücke unterscheidet (1383; ähnlich G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI, Stuttgart 1838, 366; F. S. Gaßner, *Universal-Lexikon d. Tonkunst*, Stuttgart 1849, 779; E. Bernsdorf, *Neues Universal-Lexikon d. Tonkunst*, Offenbach 1861, 571).

A. Lorenz zufolge gilt in neuerer Zeit dieser punktierte Rhythmus geradezu als Charakteristikum des Begriffs:

Alessandro Scarlatti's Jugendoper I (Augsburg 1927): Daß das Wesen des Siziliano nicht im bloßen Vorhandensein des $^{12}/_8$-Taktes liegt, ist klar, wenn man gesehen hat, in welch verschiedenen Zeitmaßen diese Taktart vorkommt und welch verschiedenen Charakter sie zeigt... – In unserer Zeit hat man sich gewöhnt, das Charakteristische des Siziliano in den punktierten Rhythmen zu sehen... (159).

Der punktierte Rhythmus scheint für das allgemeine Verständnis von Siciliana so charakteristisch und typisch zu sein, daß beispielsweise K. Blessinger vom „Sicilianorhythmus" spricht, der zum „Symbol für die Hirtenmusiken" geworden sei und damit auch gern in Kompositionen für Weihnachten verwendet werde:

Grundzüge d. mus. Formenlehre (Stuttgart 1926): ...charakteristisch sind die Punktierungen des ersten Achtels der Hauptzählzeiten. Der Sicilianorhythmus ist zum Symbol für die Hirtenmusiken geworden und wird daher auch in Weihnachtsmusiken als Idealisierung der Pifferarimusik mit Vorliebe angewandt (246; als Beispiele nennt er die „Sinfonia der zweiten Cantate des Weihnachtsoratoriums" von J. S. Bach sowie die „Sinfonia pastorale im Messias" von G. Fr. Händel; vgl. H. Chr. Wolff, *Die Venezianische Oper in d. zweiten Hälfte d. 17. Jh.*, Bln 1937, 148).

Daß dieser punktierte Rhythmus jedoch als nicht so signifikant und unverzichtbar für das Verständnis des Begriffs wie der $^6/_8$-bzw. $^{12}/_8$-Takt zu gelten scheint, belegen Lexikonartikel, die nur diese Taktart, nicht aber die Punktierung erwähnen, wie auch Werke, in

denen der punktierte Rhythmus nur eine untergeordnete oder überhaupt keine Rolle spielt.
Häufig wird in Lexika Siciliana mit dem Begriff der Gigue in Beziehung gesetzt, die jedoch nur zum Teil einen ähnlichen Rhythmus aufweist; es wird aber nicht explizit auf den Rhythmus eingegangen (vgl. GrassineauD, London 1740, Art. *Sicilian*, 224; RousseauD, Paris 1768, Art. *Sicilienne*, 432; HoyleD, London 1770, Art. *Siciliane*, 89; HäuserL, Meissen 1828, Art. *Siciliano*, II, 71; RiemannL, Lpz. 1882, Art. *Siciliano*, 854 a).
Ebenso gibt es Kompositionen mit dieser Betitelung, in denen die Verwendung des punktierten Rhythmus keine große Rolle spielt: beispielsweise die obengenannte *Sicilienne* aus *L'Elémens* von Rebel, die beiden *Siciliènes* aus *Les gouts réunis* von Fr. Couperin (siehe oben, II. (3)), ferner die *Siciliana* im Konzert B-dur für Violine, Streicher und B. c. op. 11, Nr. 4, von Fr. A. Bonporti (siehe oben, II. (3)) sowie die *Siciliana* der Sonata I, für Violine solo von J. S. Bach (BWV 1001). Auch das Klavierstück Nr. 11 mit dem eingedeutschten Titel *Sicilianisch* aus dem *Album für die Jugend* (Teil 1, op. 68, 1848) von R. Schumann weist nahezu keine punktierten Noten auf. Ausschlaggebend für das Begriffsverständnis scheint seit dem Ende des 17. Jh. daher vor allem der $^6/_8$- bzw. $^{12}/_8$-Takt zu sein.

(2) Seit der Mitte des 17. Jh. wird mit dem Fachwort ein BESTIMMTER MUSIKALISCHER CHARAKTER in Verbindung gebracht.
In der Beschreibung der jeweiligen Musik verschiedener Nationen hält G. B. Doni die „Canti Siciliani" für besonders gut geeignet zum Darstellen „trauriger und düsterer Sachen":

Trattato della musica scenica (um 1635): ...per le cose meste, e lugubri potrà arricchire la vena con li Canti Siciliani... (in: *Lyra barberina* II, Florenz 1763, 131).

Im allgemeinen wird dem Begriff Siciliana ein schmeichelnder Charakter zugeordnet, während mit Ausdrücken wie „canzonette siciliane" oder „canti siciliani" traurige und melancholische Stimmungen assoziiert werden.
So rühmt beispielsweise P. della Valle die „klagenden und melancholischen Affekte", die die „arie siciliane" in besonders schöner Weise ausdrücken:

Della musica dell'età nostra... (hs. 1640): E le arie siciliane, che son galantissime per gli affetti pietosi e malinconici, le quali, io, prima forse di tutti, portai in Roma da Napoli prima, e poi anche da Sicilia: dove l'anno 1611 ebbi in Messina un'aria che ora la sento cantare in Roma per una delle più belle... (zit. nach: A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, 169).

P. Tosi betont, daß in Stücken mit der Bezeichnung Siciliana Passaggien und Triller ganz fehl am Platz seien; vielmehr seien Glissando und Schleifen der Noten besonders schöne Gestaltungsmittel, was zu dem von della Valle erwähnten Charakter von Siciliana paßt:

Opinioni de' cantori antichi, e moderni (Bologna 1723): I Passaggi, e i Trilli nelle Siciliane sono errori; E lo Scivolo, e lo Strascino delizie (34 f.).

Diese Aussage Tosis relativiert J. Fr. Agricola in seiner Übersetzung von dessen Werk, indem er anmerkt, daß diese „Regel" nach „heutiger Setzart" nicht mehr „allgemein" sei. Vielmehr gebe es Stücke mit dem Titel Siciliano, „in welchen das Brillante mit dem Schmeichelnden auf die schönste Art verbunden" sei (*Anleitung zur Singkunst. Aus d. Italiänischen... mit Erläuterungen u. Zusätzen*, Bln 1757, 133, Anm. (n)).
Wie Tosi hält auch G. Mancini die Verzierung des Trillers für unpassend bei der Ausführung von Stükken mit dem Titel Siciliana. Seiner Ansicht nach erfordert Siciliana ein getragenes Tempo und ein Legato der Stimme, wohingegen ein Triller ein solches Stück zur Karikatur entstellen würde:

Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato (Wien 1774): Ora posseduta che avrà un giovane in qualunque modo la qualità d'un nobil Trillo, studiar deve di prevalersene con saviezza, giudizio, ed a proposito; male se il Trillo non è ben situato; peggio se lo scolare ne farà troppa pompa; oltrechè nojerà infinitamente, pregiudicherà di più il merito del canto stesso: se, per ragion d'esempio, lo mischiasse in un tempo d'una siciliana, ne risulterebbe tosto un pessimo effetto, poichè il moto di quel tempo ricerca portamento, e insieme legamento di voce; e il Trillo poi gli recherebbe caricatura (119 f.).

Bei der Einteilung verschiedener Vortragsbezeichnungen in insgesamt vier Zeitmaße erwähnt J. J. Quantz den Ausdruck „alla Siciliana", den er unter die dritte Rubrik „Adagio cantabile" zählt. Das Beachten dieser Benennungen sei wichtig, weil sie sich mehr auf den „Ausdruck der Leidenschaften" als „auf das Zeitmaaß selbst" bezögen:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Ehe ich weiter gehe, muß ich vorher diese unterschiedenen Arten des Zeitmaaßes etwas genauer untersuchen... Ich will solche [sc. Hauptarten], so wie sie in Concerten, Trio und Solo vorkommen, in vier Classen eintheilen, und zum Grunde setzen... Der dritten Classe zähle ich zu: das Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, alla Siciliana, Adagio spiritoso... (262).

Im Abschnitt *Von d. Bewegung u. d. Charakter eines Tonstückes* erklärt D. G. Türk, daß sich manche über ein Musikstück geschriebene Angaben „auf den Vortrag und Charakter zugleich" beziehen; als Beispiel nennt er u. a. „alla Siciliana":

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Einige der genannten Beywörter werden auch oft allein über ein Tonstück geschrieben, z. B. *Moderato*... Andere beziehen sich auf den Vortrag und Charakter zugleich, z. B. *Vivace, alla Siciliana* u. dgl. (110).

Seit dem Ende des 18. Jh. wird die Verbindung zwischen dem Begriff Siciliana bzw. Siciliano und

der Vorstellung eines zärtlichen, schmeichelnden – auch „unschuldigen" (Kollmann) – Charakters allgemein üblich. In diesem Zusammenhang hebt Lichtenthal beim Ausdrück „canzonette siciliane" das tiefe Gefühl und die zarte Melancholie hervor, wofür Stücke mit dieser Bezeichnung berühmt seien:

Türk, *op. cit.*: Ein Siciliano (alla Siciliana) wird schmeichelnd vorgetragen und in einer sehr gemäßigten Bewegung gespielt (402); ähnlich KochL (Ffm. 1802, 1382 f.), Art. *Siciliano*; G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838, 366), Art. *Siciliano*; C. Czerny, *School of Pract. Compos.* I (London um 1848, 108); Mendel/ReißmannL IX (Berlin 1878, 249), Art. *Siciliano*;
A. Fr. Chr. Kollmann, *An Essay on Pract. Mus. Compos.* (London 1799): The Siciliano is generally written in $^6/_8$... Its character is innocence, and therefore its Movements moderate (106);
P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica* (Mailand 1826): *Siciliana*... dinota originariamente una danza di carattere semplice, campestre e tenero assai, che anticamente era in uso nella Sicilia, e la cui melodia in Tempo di $^6/_8$ con un movimento lento, si distingueva quasi del tutto da una certa figura che si chiama *Salterello*. Le Siciliane s'introducono anco nelle Sinfonie, ne' Concerti, Quartetti ec. Ben famose sono le canzonette siciliane, che hanno un carattere particolare di sentimento non di rado profondo, e di una tenera melanconia (II, 196);
G. Grove, *Dictionary of Music and Musicians* III (London 1883), Art. *Siciliana*: ...to avoid all strong accentuation, smoothness being an important characteristic of this species of composition (491 b);
B. Klemm, *Katechismus d. Tanzkunst* (Lpz. ^{7}1901): Welcher Charakter spricht sich in der Sicilienne aus? Etwas Kindlich-Einfaches, Lebhaft-Leidenschaftliches, nicht ohne Zärtlichkeit (175).

(3) Wiederholt erscheint in Verbindung mit dem Ausdruck Siciliana bzw. Siciliano die VERKLÄRTE SICHTWEISE EINES HIRTENIDYLLS, verbunden mit dem Hinweis auf eine Verwandtschaft mit dem Begriff der Pastorale.
Von einer Verwandtschaft der Begriffe Siciliano und Pastorale (→ *Pastorale* II. (2) u. III. (3)) spricht zum Beispiel H. Chr. Koch. Beide Wörter bezeichneten etwas ähnliches, jedoch mit dem Unterschied, daß Stücke mit dem Titel Siciliano mehr punktierte Achtel aufwiesen als solche, die Pastorale benannt seien:

Mus. Lexikon (Ffm. 1802), Art. *Pastorale*: Es wird gemeiniglich in einen mäßig langsamen $^6/_8$ Takt gesetzt, in welchem die Noten größtentheils geschleift werden. Ein solches Tonstück hat viel Aehnlichkeit mit der M u s e t t e und mit dem S i c i l i a n o , nur daß es langsamer vorgetragen wird, als das erste, und weniger punktirte Achtel hat, als das letzte (1142).

Auch wird hin und wieder vom „pastoralen Charakter" von Siciliana bzw. Siciliano gesprochen, beispielsweise im *Conversations-Lexikon* von Músiol. Bernsdorf weist dem Begriff darüber hinaus einen „elegischen Charakter" zu. Wolff setzt den pastoralen Charakter mit „traurigen oder gar schmerzlichen Stimmungen" gleich:

E. Bernsdorf, *Neues Universal-Lexikon d. Tonkunst* (Offenbach 1861): Siciliano... ein Tonstück von einfach pastoralem, oder zärtlich elegischem Charakter (571);
R. Músiol, *Conversations-Lexikon* (Stuttgart 1888): *Siciliano*, sicilianischer Hirtentanz; dann ein Musikstück pastoralen Charakters (231);
H. Chr. Wolff, *Die Venezianische Oper in d. zweiten Hälfte d. 17. Jh.* (Bln 1937): Den pastoralen Charakter zum Ausdruck trauriger oder gar schmerzlicher Stimmungen erhielt der Sizilianorhythmus erst im 18. Jahrhundert (148).

F. Riewe assoziiert mit dem Ausdruck „alla siciliano" [sic] die Eigenschaften „ländlich, einfach, schäferlich" (*Hwb. d. Tonkunst*, Gütersloh 1879, 237).
Das RiemannL (Lpz. 1882) definiert Siciliano als „eine Art Pastorale", das in vergangener Zeit als „Andantesatz in Sonaten" gebräuchlich gewesen sei:

Siciliano (Alla Siciliana), eine Art Pastorale im $^6/_8$- oder $^{12}/_8$-Takt und ziemlich langsamer Bewegung, früher beliebt als Andantesatz in Sonaten... (854 a).

Br. Flögel spricht in verklärender Weise von „pastoralem Glück" und „idyllischer Beschaulichkeit", die sich im Siciliano ausdrücken:

Die Arientechnik in d. Opern Händels (Lpz. 1929): Stimmungen schmerzvoller Trauer, tiefer Niedergeschlagenheit und Betrübnis, banger Sehnsucht und weicher Elegie, inständiges Flehen nach Herzensfrieden, aber auch liebliche, versöhnliche Empfindungen pastoralen Glückes und idyllischer Beschaulichkeit beherrschen das Siciliano (18 f.).

Das *Harvard Dictionary of Music* erklärt, daß Siciliana ähnlich, wenn nicht sogar identisch mit Pastorale sei und in frühen Sonaten sowie in Opern und Kantaten immer dort ihren Platz habe, wo „soft rural scenes" musikalisch dargestellt würden. Das *New Harvard Dictionary of Music* verweist auf den Art. Pastorale und spricht von „gentle pastoral mood" in bezug auf Siciliana:

Harvard Dictionary of Music (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Siciliano*: A 17th- and 18th-century dance type of Sicilian origin... It occurs as a slow movement in early sonatas (Corelli, Bach, Padre Martini) as well as in vocal music (operas, cantatas) whenever soft rural scenes are to be rendered in music (679 a f.);
New Harvard Dictionary of Music (London 1986): *Siciliana, siciliano*... A late Baroque instrumental movement of an aria that evokes a gentle pastoral mood... (748 a).

(4) Im 20. Jh. wird das Merkmal des NEAPOLITANISCHEN SEXTAKKORDS gleichfalls als Charakteristikum des Begriffs angesehen.
Rückblickend auf die Kompositionen überwiegend aus dem 18. Jh., die den Titel Siciliana bzw. Siciliano tragen, weisen einige Autoren darauf hin, daß in so bezeichneten Musikstücken der Gebrauch des neapolitanischen Sextakkords auffallend sei. E. J. Dent etwa stellt fest, daß in A. Scarlattis Werken häufig die

neapolitanische Sexte vertreten sei, die er vermutlich den Liedern seiner Heimat entnommen habe. Als Beispiel nennt Dent zwei Arien Scarlattis, von denen bekannt ist, daß Scarlatti sie mit den Wörtern „alla siciliana" überschrieben hat; es handelt sich um eine Arie aus der Oper *La Donna è ancora fedele* und eine andere aus der Kantate *Una beltà ch'eguale* (vgl. oben, II. (1)). Diese beiden Arien würden sich von den anderen, die man durch den Gebrauch des $^{12}/_8$-Takts als Siciliana bezeichnen könne, durch die Verwendung der neapolitanischen Sexte unterscheiden:

Alessandro Scarlatti: His Life and Works (London [1905] 1960): The Neapolitan Sixth is ...plentiful in Scarlatti's work; indeed it is so conspicuous a mannerism of his that it may well have got its name from him... It is ...probable that he found the flat supertonic in the songs of his native Sicily. ...two examples have survived of airs specially described by Scarlatti as „*alla siciliana*," one in the opera „La Donna è ancora fedele," the other in the cantata „*Una beltà ch'eguale*." Both of these are of the type which we associate with the name „*Siciliana*," flowing melodies in $^{12}/_8$ time; but that rhythm could hardly have been the essential of the Sicilian type, since the operas and cantatas are full of such airs, undistinguished by any special title. What distinguishes these two from the others is the frequent appearance of the flat supertonic (146 f.).

Diese Auffassung findet sich verschiedentlich in Musiklexika, wo der neapolitanische Sextakkord als ein „Merkmal des sizilianischen Volksgesangs" oder auch als Charakteristikum von Siciliana angesehen bzw. dem Begriff Siciliana die häufige Verwendung dieses Akkords zugeschrieben wird:

RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Siciliano*: Auffallend an den Arien alla siciliana ist das häufige Auftreten des Neapolitanischen Sextakkords, der als ein Merkmal des sizilianischen Volksgesangs gilt... (872 a);
HarvardD (Cambridge, Mass. [1944] ^{2}1969), Art. *Siciliana, siciliano*: A characteristic trait is the Neapolitan sixth (flattened supertonic) at cadences (774 b);
Honegger/MassenkeilL VII (Freiburg i. Br. 1987), Art. *Siciliano, Siciliana*: Das Tempo ist in der Regel mäßig, das Tongeschlecht meist Moll mit häufiger Verwendung des neapolitanischen Sextakkords (353 b).

Lit.: O. Tiby, La siciliana nella musica d'arte. Conclusione sul problema della datazione, in: A. Favara, Corpus di musiche popolari siciliane I, Palermo 1957; R. Wiesend, Zur Verwendung d. Siciliana beim frühen Händel, in: Ber. über d. internationale wiss. Konferenz „Georg Friedrich Händel – Persönlichkeit, Werk, Nachleben"..., Lpz. 1987; Ders., Art. Siciliana, in: MGG, Sachteil d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i. Br. 2000

Solus tenor

lat., von solus, allein, und → *Tenor* II.
Einmal ist auch eine Verwendung der Bezeichnung Solus contratenor belegt.

I. Es gibt keine theoretischen Hinweise oder Definitionen des Terminus Solus tenor oder seiner Varianten Solus contratenor und Tenor per se. Der Ausdruck Solus tenor wird gebraucht, um eine Stimme in der Tenorlage zu bezeichnen, die als Ersatz für einen Tenor und einen oder mehrere Kontratenöre auftritt. Man begegnet ihm als einer STIMMENBEZEICHNUNG in ungefähr 24 Kompositionen in Hss. mehrstimmiger Musik zwischen etwa 1320 und 1460. Elf Komponisten sind identifizierbar als Verfasser von Kompositionen mit einem Solus tenor.

II. Die SOLUS-TENOR-PRAXIS mag entstanden sein aus der Notwendigkeit einer Ersatzstimme, wenn nur eine ungenügende Anzahl von Sängern zur Verfügung stand, ferner als eine Kompositionstechnik, für Einstudierungszwecke oder aus dem Bedürfnis nach einem weniger dichten Gefüge heraus.

I. Es gibt keine theoretischen Hinweise oder Definitionen des Terminus Solus tenor oder seiner Varianten Solus contratenor und Tenor per se. Der Ausdruck Solus tenor wird gebraucht, um eine Stimme in der Tenorlage zu bezeichnen, die als Ersatz für einen Tenor und einen oder mehrere Kontratenöre auftritt. Man begegnet ihm als einer STIMMENBEZEICHNUNG in ungefähr 24 Kompositionen in Hss. mehrstimmiger Musik zwischen etwa 1320 und 1460.

Es folgt eine chronologische Liste jener Soli tenores, die Merkmale einer Entwicklung aufweisen; die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern ist vielmehr unter dem Gesichtspunkt des Neuartigen angelegt. Da in vielen Fällen die Solus-tenor-Stimme die originale Komposition nachträglich zu datieren scheint, ist somit eine — wenn auch nur annähernde — Datierung der Hs. gegeben. Die Hs.-Signaturen stammen aus dem RiemannL (Sachteil d. 12. Aufl. 1967, Art. *Quellen*), während die Nummer innerhalb der Hs. die Kompositionen mit Solus-tenor-Part identifiziert. Die Stimmenbezeichnung folgt sofort auf den Titel der Komposition. Der Komponist der ursprünglichen Komposition (nicht unbedingt mit dem des Solus tenor identisch) ist angegeben, soweit bekannt. Nur die Quelle, die den Solus tenor enthält, ist verzeichnet, und es ist lediglich die späteste Edition eines Werkes angegeben (und das nur, wenn der Solus tenor Teil der Edition ist). Zur weiteren Information ist auch die Nummer bei Shelley Davis (AMl XXXIX/XL, 1967/1968) vermerkt, weil Davis Konkordanzen anführt sowohl ohne als auch mit Solus tenor. Das Zeichen > bedeutet die Reduzierung auf die Zahl der Stimmen:

etwa 1320: Anon., *Januam/Jacinctus/Jacet*. „Tenor per se de Iacet granum". GB-Onc 362, Nr. 2 (4 > 3 [-Quartus cantus, tenor]). *Polyphonic Music of the Fourteenth Cent.* XV, 1. Der Solus tenor trägt den Cantus firmus hinauf zu dem Punkt, wo eine höhere Stimmlage einen harmonischen Baß nicht zuläßt. Dieses ist vielleicht das früheste Beispiel der Solus-tenor-Praxis. Davis, S. 178;
etwa 1360: Anon., *O Philippe/ O bone*. „Solus tenor". I-IV, Nr. 1 (4 > 3 [-?]). *Op. cit.* V, 1. Nur in einer dreistimmigen Fassung erhalten, mit dem Solus tenor als Tenor. Davis, Liste III;
etwa 1410: Pennard, *Patrem*. „Solus tenor". GB-OH, Nr. 89 (4 > 3 [-contratenor, tenor]). *The Old Hall Ms.*, CMM 46, I, 2, 293. Gelegentlich verdoppelt der Solus tenor höhere Stimmen. Davis, Liste I, 3;
etwa 1410: Pycard, *Et in terra*. „Solus tenor". GB-OH, Nr. 27 (5 > 4 [-contratenor, tenor]). Ibid., CMM 46, I, 1, 70. Reduziert einen fünfstimmigen Komplex auf vier Stimmen, wie es GB-OH, Nr. 28, tut (auch Pycard). Davis, Liste I, 4;
etwa 1430: G. Binchois, *Dueil angoisseux*. „Solus contratenor". I-Las 184, Nr. 2 (4 > 3 [-contratenor concordans, tenor concordans sequenti]). Binchois, *Die Chansons*, ed. W. Rehm (Mainz 1957), 45. Dieses ist das einzige Auftreten eines Solus contratenor. Davis, Liste I, 12;
etwa 1430: J. Carmen, *Salve/Felix*. „Tenor ad longum". I-Bc Q 15, Nr. 275 (4 > 3 [-contratenor, tenor]). *Early Fifteenth-Cent. Music*, CMM 11, I, 48. Der Solus tenor wird bezeichnet als und hat die Funktion eines Tenor ad longum. Davis, Liste I, 6;
etwa 1430: G. Dufay, *Apostolo/Cum/Andreas*. „Solus tenor". I-Bc Q 15, Nr. 267 (5 > 3 [-contratenor I, contratenor II, tenor]). Dufay, *Opera Omnia*, CMM I, 33. Reduziert einen fünfstimmigen Komplex auf drei Stimmen, indem der Solus tenor die drei Unterstimmen ersetzt. Davis, Liste I, 10;
etwa 1430: Dufay, *Rite/Artibus/Ora*. „Solus tenor". I-Bc Q 15, Nr. 209 (4 > 3 [-contratenor, tenor]). Ibid., CMM I, 38. Der Solus tenor tritt in den Introitus als unabhängige Stimme ein und stellt neues Material zu Beginn jeder isorhythmischen Periode dar. Davis, Liste I, 11;
etwa 1430: J. Franchois, *Ave/Sancta*. „Solus tenor". I-Bc Q 15, Nr. 266 (5 > 4 [-contratenor, tenor, alius tenor]). J. Igoe, *Johannes Franchois de Gemblaux*, Nuova RMI IV, 1970, 34. Solus tenor und contratenor cum solo tenore reduzieren einen fünfstimmigen Komplex auf vier Stimmen. Davis, Liste I, 8.
Die elf identifizierbaren Komponisten, deren Stücke

mit einem solus tenor versehen worden sind, sind demnach G. Binchois (Solus contratenor), J. Carmen (2), H. de Lantins, Ph. de Vitry (3), G. Dufay (2), J. Franchois, Pennard, Matteo da Perugia (2), Pycard (2), Royllart und Sortis. Sieben Kompositionen sind anonym. Der Komponist der originalen Komposition muß jedoch nicht der Komponist der Solus-tenor-Stimme sein.

II. M. Bukofzer (62, 110) und H. Besseler (87) vermuten, die SOLUS-TENOR-PRAXIS sei entstanden aus einem Mangel an einer ausreichenden Zahl von Sängern der beiden unteren Stimmen (contratenor und tenor), wodurch eine ‚Kombinationsstimme' erforderlich wurde. Da die beiden unteren Stimmen oft instrumental ausgeführt wurden, wäre jedoch diese Reduzierung auf nur eine Stimme, das heißt einen Ausführenden, kaum ein Grund für die schwierige Bildung einer neuen Stimme.
M. Bent (632) nimmt an, daß der Solus tenor keine Verschmelzung der unteren Stimmen, sondern eher eine ursprüngliche Kompositionsversion war, woraus zwei Stimmen gebildet wurden. Gegen diese Interpretation, die Bukofzer ablehnte (62), spricht der Umstand, daß der Solus tenor als selbständige Tenor-Stimme viel später auftritt (I-IV, Nr. 1, D-Mbs, Nr. 107 und F-Sm222, Nr. 3).
D. Fallows Auffassung (111), daß der Solus tenor die Funktion einer Stimme zur Einstudierung hatte, kann aus demselben Grund fallengelassen werden. Vielmehr läßt sich die Theorie vertreten, daß die Reduzierung auf weniger Stimmen vorgenommen wurde, um ein ästhetisches Bedürfnis nach einem weniger dichten Gefüge zu befriedigen, und daß die Solus-tenor-Stimme daher eine umgekehrte Situation zu der Ausweitung einer dreistimmigen Struktur auf vier Stimmen (3 < 4) im späten 15. und frühen 16. Jh. durch die Bildung der ‚si placet'-Stimme darstellt. Überwiegend sind die meisten Kompositionen mit einer Solus-tenor-Stimme Motetten, aber fünf sind Meßsätze, und eine (mit der Solus-contratenor-Stimme) ist eine Chanson.

Wie Davis bemerkt (1967, 47), zeigt der neue Solus tenor, obwohl der ursprüngliche Contratenor und Tenor sich simultan bewegten, Sprünge von perfekten Intervallen. Während der frühe Solus tenor dazu neigt, immer auf die gleiche gewohnheitsmäßige Art gebildet zu werden (Besseler, 94), zeigt der spätere Solus tenor größere Differenziertheit, indem er Noten von anderen Stimmen als Tenor oder Contratenor ausborgt (Davis, 1967, Beispiel 11), oder indem er eine vollständig neue Stimme anbietet (Dufay, CMM I, 38). Es muß betont werden, daß das Originaldatum der Komposition eines Stückes von weit geringerer Bedeutung ist als das Datum des Solus-tenor-Partes, welches abhängig ist von Anhaltspunkten, die die Hs. bietet, und welches beträchtlich später sein kann als das Datum der Komposition des Stückes selbst. Dann und wann stehen die Vorzeichen in den oberen Stimmen in Konflikt mit den Tonhöhen des Solus tenor (*Polyphonic Music of the Fourteenth Cent.* V, 199), was ein Licht auf die Praxis der Ausführung werfen kann. Gelegentlich sind die Notenwerte der Contratenor- und Tenor-Stimmen in kleinere Werte zerlegt, wenn diese melodischen Linien auf den Solus tenor übertragen worden sind (ibid. V, 199, u. Dufay, CMM I, 38-45). Dufays Solus-tenor-Stimmen müssen als der Höhepunkt der Solus-tenor-Praxis angesehen werden, da sie völlig neue Teile festlegen (ibid. I, 38) oder drei, nicht nur zwei der Originalstimmen zusammenziehen können (ibid. I, 33).

Lit.: M. BUKOFZER, Studies in Medieval and Renaissance Music, New York 1950; H. BESSELER, Bourdon u. Fauxbourdon, Kassel 1950, 2. Aufl. Lpz. 1974; SHELLEY DAVIS, The Solus Tenor in the 14th and 15th Cent., AMl XXXIX, 1967; DIES., The Solus Tenor: An Addendum, ibid. XL, 1968; M. BENT, Some Factors in the Control of Consonance and Sonority: Successive Compos. and the Solus Tenor, Kgr.-Ber. Berkeley 1977; D. FALLOWS, Dufay, London 1982.

Übersetzung: Frauke Schmitz, Freiburg i. Br.

Keith E. Mixter, Columbus, Ohio 1987

Sonata / Sonate

ital. suonata, sonata, Kling- bzw. Instrumentalstück, substantiviertes Partizip Perfekt von sonare, klingen bzw. erklingen lassen im Sinne des Instrumentalspiels;
span. sonada, sonata; franz. sonate; engl. sonata; dtsch. Sonate.

I. Seit der zweiten Hälfte des 14. Jh. begegnet sonata in der ital. Literatur als Sammelbezeichnung für das ERKLINGEN VON MUSIK und sonatore als Ausdruck für den Spieler eines Instruments.

II. Im 16. Jh. dient sonata in unterschiedlichen Kontexten zur speziellen Benennung eines KURZEN UND MEIST INSTRUMENTALEN MUSIKSTÜCKS.
(1) Schon vor 1500 läßt sich im Ital. sonata im Sinne von BLÄSERFANFARE nachweisen. Gegen Ende des 16. Jh. sind auch im dtsch. und im angelsächsischen Sprachraum unterschiedliche Schreibweisen und Ableitungen der ital. Begriffsprägung als Bezeichnungen für Stücke und Improvisationen aus dem Repertoire der Hof- und Feldtrompeter oder für die Fanfaren bei Auftritten und Abgängen im Elisabethanischen Theater belegt.
(2) In der ersten Hälfte des 16. Jh. erfaßt sonada in span. Vihuelatabulaturen die MELODIE DER VOKALEN VORLAGE, während das zugrundeliegende Verb sonar weitaus unspezifischer auf die instrumentale und vokale Ausführung einer Kompos. abhebt. In Italien ist eine solche Verwendung des Partizips erst gegen Ende des 16. Jh. nachweisbar.
(3) Im Umkreis der liturgischen Organistenpraxis um 1600 kennzeichnet sonata die CANTUS-FIRMUS-FREIEN VERSETTEN.

III. Erstmals Ende des 16. Jh. benennt sonata eine SELBSTÄNDIGE INSTRUMENTALE ENSEMBLEKOMPOSITION.
(1) Als TITEL einer Instrumentalkomposition ist sonata erstmals bei G. Gabrieli 1597 belegt. Dieser Gebrauch resultiert aus einer zunehmenden begrifflichen Polarisierung der Verben sonare und cantare in der ital. Musikpraxis. (a) Denn im Laufe des 16. Jh. wird der im weitesten Sinne das Erklingen von Sprache und Musik bezeichnende Ausdruck sonare gezielt als OPPOSITIONSBEGRIFF ZU CANTARE eingesetzt und geht (b) im letzten Drittel des 16. Jh. im Zusammenhang mit der INSTRUMENTALEN AUSFÜHRUNG VOKALER GATTUNGEN eine Verbindung mit Gattungsnamen wie Ricercar, Frottola oder Canzona ein.
(2) Nach 1600 setzt die ALLMÄHLICHE VERFESTIGUNG ZU EINER SPEZIELLEN GATTUNGSBEZEICHNUNG ein. G. Gabrielis Titelverwendung wird zum Ausgangspunkt einer Benennungspraxis, in deren Zusammenhang auch eine scheinbar in sich widersprüchliche Prägung wie sonata con voce erklärbar ist.

IV. Das mus. Schrifttum des 17. und frühen 18. Jh. reagiert auf die vielschichtige und verhältnismäßig schwer zu überschauende Titelgebung damit, daß der Gebrauch des Ausdrucks sonata sich zwar im Sinne eines DISTINKTEN GATTUNGSBEGRIFFS gegen sehr spezielle Verwendungsarten einerseits und gegen eher allgemeine Konnotationen andererseits durchsetzt, jedoch die Vielfalt der kompos. Entwicklung nur sehr zögerlich durch entsprechende Differenzierung erfaßt.
(1) Den ersten Versuch, den Begriff sonata durch Integration in eine umfassende Systematik zu präzisieren, stellt 1619 M. Praetorius' einflußreiche Definition als SELBSTÄNDIGE INSTRUMENTALKOMPOSITION MIT EINGRENZBAREN STILMERKMALEN dar. Darüber hinaus verzeichnet Praetorius neben dieser Hauptbedeutung weitere Bedeutungen des Wortes sonata, die der Offenheit am Beginn der Gattungsentwicklung Rechnung tragen. (a) Charakteristisch ist der grundlegende DEFINITIONSVERSUCH DURCH POSITIVE BESTIMMUNG WIE DURCH ABGRENZUNG (gegen Canzona). (b) Mit Sonada bzw. Sonata benennt Praetorius außerdem die EINLEITUNGS- UND ZWISCHENSÄTZE des Trompetenensembles und (c) durch METONYMISCHE ÜBERTRAGUNG VON DER MUSIK AUF DEN MUSIKER auch den Stimmführer des Trompetenchors.
(2) In der VERBINDUNG MIT DER STILLEHRE wird in der zweiten Hälfte des 17. Jh. der Begriff Sonate bereits als feste Größe vorausgesetzt, ohne zunächst eine nähere Erörterung oder Differenzierung zu erfahren.

V. Im 18. Jh. reflektiert die Begriffsgeschichte von Sonate den ÜBERGANG VON DER STILLEHRE ZUR GATTUNGSTHEORIE; dabei werden Kriterien für Typus, Form und Satzfolge zusammengetragen, die am Ende des Jh. ein relativ festes Bild ergeben.
(1) S. de Brossard fixiert 1703 sonata da chiesa und sonata da camera als Haupttypen. Zugleich wird nun die ZYKLISCHE FORM als eines der zentralen Gattungsmerkmale verstanden.
(2) Obwohl seit Praetorius stets die Selbständigkeit der so bezeichneten Kompos. hervorgehoben wird, begegnet in der dtsch. Literatur des frühen 18. Jh. vereinzelt eine Verwendung von Sonata, die auf den INSTRUMENTALEN EINLEITUNGSSATZ DER KIRCHENKANTATE zielt.
(3) Vor allem in Deutschland gewinnt der Begriff Sonate seine Bestimmungsmerkmale innerhalb der Herausbildung einer ÄSTHETIK UND THEORIE DER SONATE, die anders als die zurückhaltenden Refle-

xionen des 17. Jh. normative Züge nicht scheut. (a) In der zweiten Hälfte des 18. Jh. wird der Sonatenbegriff von der Diskussion um die Ästhetische Dignität der Instrumentalmusik bestimmt. (b) Eine verbindliche Festlegung von Satzanzahl und -folge findet insofern statt, als die Drei- und Viersätzigkeit als der Normalfall empfunden wird. (c) Schließlich wird der Ausdruck Sonate zunehmend mit solistischer oder geringstimmiger Besetzung in eine feste Verbindung gebracht.

VI. Seit dem 19. Jh. wird Sonate zugleich zum speziellen Gattungsnamen und gattungsübergreifenden Ordnungsbegriff, dessen normative Qualität erst im späten 20. Jh. an Verbindlichkeit verliert.

(1) Im frühen 19. Jh. wird der normative Anspruch von Sonate häufig in Kontrast zu Fantasie bestimmt.

(2) Um die Mitte des 19. Jh. münden die Bemühungen um die Kodifizierung der Gattung in die Verallgemeinerung des Begriffs zu einem Kompositionsprinzip; es bildet den Inbegriff der als grundlegend erachteten thematischen Arbeit.

(3) In der zweiten Hälfte des 19. Jh. rückt der Begriff Sonate in dem Maße, in dem die Gattung zum Gegenstand intensiver historischer Forschung wird, in eine evolutionäre und normative Perspektive; den Bedeutungsumfang begrenzt nun die Vorstellung eines aus dem Œuvre Beethovens abstrahierten Idealtypus.

(4) Im Umkreis der sogenannten energetischen Formbetrachtung des frühen 20. Jh. wird Sonate zur Vokabel für eine geistige Haltung oder ein weltanschauliches Prinzip.

(5) Lexikalische Definitionen bis in die jüngste Gegenwart hinein zeigen, daß in der Begriffsgeschichte im engeren Sinn seit dem Ende des 19. Jh. keine wesentliche Weiterentwicklung stattgefunden hat.

(6) In der kompos. Praxis des 20. Jh. ist die Tendenz zu beobachten, bei der Verwendung der Bezeichnung Sonate das gesamte durch die Begriffsgeschichte gebotene Spektrum an Verwendungsmöglichkeiten auszunutzen, wodurch der Ausdruck einen Verlust an Verbindlichkeit erfährt.

(7) Im 20. Jh. wird Sonate als metaphorischer Titel auch in nicht-musikspezifischen Bereichen (Literatur, Film, Malerei und bildende Kunst) verwendet.

I. Seit der zweiten Hälfte des 14. Jh. begegnet das substantivierte Partizip sonata in der ital. Literatur als Sammelbezeichnung für das Erklingen von Musik. Während damit im wohl frühesten Beleg aus Piero da Sienas *La bella Camilla* (um 1370) instrumentales Musizieren angesprochen wird – „E tesi v'eran già tre padiglioni / e di stormenti v'aue ghran sonate..." (ed. V. Fiorini, Bologna 1892, 42) – bleibt manchmal auch wie in dem anon. überlieferten Ritterepos *La Spagna* (vor 1380) die Art der Ausführung offen:

Quando nel campo certo si sentia / che Orlando avea quella città pigliata, / grande allegreza ciascano facia / e per il campo si fe' gran sonata, / dicendo tutti quanti a tondo a tondo: – Orlando è pure il fior di tutto il mondo. – (ed. M. Catalano, Bologna 1940, II, 193 f.).

Entsprechend der Verbindung von sonata mit instrumentalem Musizieren wird häufig der Spieler des Instruments sonatore genannt. In G. Boccaccios *Decameron* (um 1350) findet sich zugleich der wohl früheste Beleg für die später allgemein gebräuchlich werdende Entgegensetzung von sonare und cantare (vgl. unten, III. (1)(a)):

Era in que' tempi Minuccio tenuto un finissimo cantatore e sonatore e volentieri dal re Pietro veduto, il quale Bernardo avvisò che la Lisa volesse per udirlo alquanto e sonare e cantare... (Opere IV, hg. von V. Branca, Mailand 1976, 892).

In der nach der Mitte des 14. Jh. aufgezeichneten Sammlung *Il Novellino* gehören die sonatori zu den am Hof des Kaisers Federigo auftretenden Menschen mit besonderen Fähigkeiten:

Lo'mperadore Federigo fue nobilissimo Signore, e la gente, ch'avea bontade, veniva a lui da tutte parti, perchè all'uomo donava molto volentieri e mostrava belli sembianti; e chi avea alcune speziale bontà, a lui venieno, trovatori, sonatori, e belli parlatori, uomini d'arte, giostratori, schermitori, e d'ogni maniera genti (*Libro di Novelle*, hg. von G. Ferrario, Mailand 1804, 59 ff.).

Noch Ende des 16. Jh. kann sonata ein improvisiertes Instrumentalstück bezeichnen, so etwa in einem Gedicht des C. da Marignolle (vor 1600): „Trovo qualche pastor, che guarda i bufoli, / E mi fa due sonate co'suoi zufoli" (*Rime varie*, hg. von A. Cavalcanti, Bologna 1969, 64). In diesem Sinne wird sonata gleichzeitig auch im musiktheor. Schrifttum verwendet. So setzt O. Tigrini die Bezeichung sonata als Gegenbegriff von composizione ein, indem er zunächst den Zusammenhang der Verben comporre, cantare und sonare mit ihren abgeleiteten Substantiven verdeutlicht:

Il compendio della musica (Venedig 1588) III, 1: ...ritornando alla differenza, che si ritroua tra'l Musico, & il Cantore, dico, che da questo si può molto bene conoscere, che quello pigliando il nome dalla Scienza della Musica vien detto Musico, & questo non dalla Scienza, ma dall' operare, come dal Comporre è detto Compositore, dal cantare è detto Cantore, & dal sonare Sonatore (53 [recte 55]).

Folgerichtig bezeichnet dann der Begriff sonata das Resultat der Tätigkeit des sonatore, der Begriff der compositione dagegen das der Arbeit des compositore, wie Tigrini an einem negativen Beispiel einiger „Compositori, & sonatori" erläutert:

op. cit. III, 11: ...come fanno alcuni Compositori, & sonatori ancora, che non considerando tal volta la cagione perche sia stata ritrouata; nel principio delle loro compositioni, & sonate incominciano à fare le cadenze auanti, che à pena l'habbino incominciate: & quello che è peggio le fano il più delle volte fuori di quelle chorde, ch'il Modo, ò Tono, sopra'l quale è la composizione, ò la sonata, ricerca (71).

II. Im 16. Jh. dient der Ausdruck sonata in unterschiedlichen Kontexten zur speziellen Bezeichnung eines KURZEN UND MEIST INSTRUMENTALEN MUSIKSTÜCKS.

(1) Schon vor 1500 läßt sich im Ital. suonata im Sinne von BLÄSERFANFARE nachweisen. In M. M. Boiardos *Orlando innamorato* (1486) wird auf diese Weise ein dreifaches Hornsignal bezeichnet: „...e pone a bocca il corno, / per donar fine alla terza suonata" (Opere, hg. von F. Ulivi, Mailand 1986, 489). Um 1600 sind auch im dtsch. und im angelsächsischen Sprachraum unterschiedliche Schreibweisen und Ableitungen der ital. Begriffsprägung sonata als Bezeichnung für Stücke und Improvisationen aus dem Repertoire der Hof- und Feldtrompeter oder die Bläserfanfaren bei Auftritten und Abgängen im Elisabethanischen Theater belegt. So sind in den Trompeter-Büchern von H. Lübeck (hs. 1598) und M. Thomsen (hs. um 1600), die das in dänischen Militärdiensten verwendete Feldmusik-Repertoire widerspiegeln, viele der fanfarenartigen Kompos. mit Titeln wie „sonada", „Sonade", „Sonada" und „Sonnada" bezeichnet (Das Erbe Dtsch. Musik VII, Kassel 1936, passim). Unklar ist, ob die bei H. Lübeck begegnende Bezeichnung siegnate (loc. cit., XXI u. 31 ff.) mit dem Ausdruck sonata zusammenhängt oder eine mit dem Wort Signal verbundene eigenständige Etymologie aufweist.
Im Theater des Elisabethanischen England finden sich Regieanweisungen, die ebenfalls Varianten der Prägung sonata – etwa sennate – mit Bläserfanfaren in Verbindung bringen. Dabei zeigt die Opposition zu anderen Benennungen, daß durchaus begriffliche Distinktion intendiert ist. So heißt es in Th. Dekkers *Satiromastix* (1602): „Trumpets sound a flourish, and then a sennate" (Dramatic Works I, hg. von Fr. Bowers, Cambridge 1953, 345). Zusammenhänge von ähnlichlautenden Bezeichnungen wie synnet oder signate mit sonata sind möglich, aber bislang ungeklärt. In J. Fletchers *Tragedy of Valentinian* (um 1620) lautet eine Regieanweisung: „A Synnet with Trumpets" (*The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon* IV, hg. von Bowers, Cambridge 1979, 375); in J. Marstons *Antonio and Mellida* (1602) begegnen darüber hinaus zwei verschiedene Schreibweisen: „The Cornets sound a Synnet" bzw. „The Cornets sound a Cynet" (Plays I, hg. von H. H. Wood, Edinburgh u. London 1934, 14 u. 16). Der Ausdruck signate findet sich in der früher Th. Kyd zugeschriebenen Tragödie *The First Part of Ieronimo* (1605): „Sound a signate, and passe ouer the stage... After a long signate is sounded, enter all the nobles, with couerd dishes, to the banquet" (Works, hg. von Fr. S. Boas, Oxford 1901, 298).
C. Bendinellis Trompetenlehrbuch *Tutta l'arte della trombetta* (hs. 1614) enthält mehr als 300 Stücke mit dem Titel sonata (bzw. vereinzelt auch sonada und sonatta), zu deren notierter Mittelstimme (Quinta) die übrigen Stimmen zu improvisieren sind. Der Begriff sonata ist hier insofern weniger ein Gattungsname als vielmehr eine Stimmenbezeichnung (vgl. unten, IV. (1)(c)). Für vier weitere Melodien wird im Anschluß auch die Ausführung der Oberstimme notiert mit dem Hinweis: „Il modo corretto di sonare il Clarino sopra la Sonata" (f. 55). Nur für einzelne der unter der Bezeichnung sonata angeführten Stükke werden Datierungen angegeben – 1584 (f. 53), 1587 (f. 53) und 1588 (f. 37); ob die Bezeichnung möglicherweise erst zum Zeitpunkt der späteren Niederschrift hinzugefügt wird, bleibt offen.

(2) In der ersten Hälfte des 16. Jh. bezeichnet sonada in span. Vihuelatabulaturen die MELODIE DER VOKALEN VORLAGE. L. Milan erklärt in seinem *Libro de musica de Vihuela de mano Intitulado El Maestro* (Valladolid 1536), daß von den sechs in dem Band enthaltenen Pavanen vier von eigener Erfindung seien und die übrigen beiden einer ital. Melodievorlage (sonada) folgen:

las quatro primeras son inuentadas por mi. las dos que despues se siguen la sonada dellas se hizo en Ytalia: y la compostura sobre la sonada dellas es mia (ed. Schrade, Lpz. 1927, 65).

Ebenfalls als Hinweis auf die Melodie der Vorlage heißt es im *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* von E. de Valderrábano (Valladolid 1547) über zwei der im Schlußteil mitgeteilten „sonetos", die im Unterschied zum rein instr. Großteil der Stücke für begleiteten Gesang gedacht sind: „a Sonada de *Lo que queda es lo seguro*" (soneto XXII) und „a la sonada de *Benedicto sea el giorno*" (soneto XXVI, auf die sich im Inhaltsverz. die aufschlußreiche Formulierung „contrahecho a la sonada de Benedict sea el jorno" bezieht; Monumentos de la música española XXIII, hg. von E. Pujol, Barcelona 1965, 59 u. 61). Das Verb sonar hat hingegen eine allgemeinere Bedeutung. In Milans zit. Werk begegnen in vielen Varianten Spielanweisungen, aus denen hervorgeht, daß das Instrumentalspiel mit dem Wort tañer und die Ausführung der Vokalpartie mit dem Verb cantar angesprochen werden; der Begriff sonar wird demgegenüber generell auf den Vortrag des Stückes bezogen:

op. cit.: Este romance que se sigue de la manera que aqui esta sonado el cantor ha de cantar llano y la vihuela ha de yr tañida con un conpas ni muy a espacio ni muy apriessa (78).

In Italien ist sonata als Bezeichnung der Tonfolge einer Vorlage wohl erstmals in den Lautentabulaturen von F. Carosos Tanztraktat *Il ballarino* II, 1 (Venedig 1581) nachweisbar. Hier folgt die Begriffsverwendung dem im Titel der ersten Kompos. aufgestellten Muster: „Intauolaturo di Liuto con la Musica della Sonata del Balletto Alba Nouella" (6); die Liedmelodie ist jeweils unter der Tabulaturzeile als Notensystem abgedruckt. Eine Tendenz zur Übertragung der Bedeutung von Sonata auf den gesamten Tonsatz des intavolierten Stücks findet sich bisweilen im Zusammenhang mit den jeweils anschließenden Diminutionen („La Sciolta della Sonata, farassi à vn Tempo solo", 12) oder im Hinweis auf den Einschub eines weiteren Stücks („Al medesimo tono della Sonata, si fa quella del Canario", 14; die „Sonata del Canario" wird dann wiederum in der Kombination von Tabulaturzeile und Notensystem wiedergegeben). Sonata in der Bedeutung von Melodie oder einzelner Stimme des Tonsatzes (→ *Melodia* II. (2)) begegnet noch in einer kritischen Bemerkung G. Dirutas, die sich auf jene Organisten bezieht, welche statt der Intavolierung eines komplexen Tonsatzes „solo si contentano di fare quattro sonate struppiatamente senza fondamento alcuno, & sonare sopra vn Basso generale, & con questo spacciano il valent'huomo, & brasimano le buone regole, pensando di sapere assai, con il studiar poco" (*Il Transilvano* II, 4, Venedig [1609] ²1622, 16).

(3) Im Umkreis der liturgischen Organistenpraxis um 1600 ist suonata bzw. sonata ein Ausdruck für die CANTUS-FIRMUS-FREIEN VERSETTEN. In A. Banchieris *L'Organo suonarino* (Venedig 1605) werden in vierstimmigem Partiturdruck entsprechende Kompos. mitgeteilt, die zum Teil unter der Bezeichnung suonata zur instr. Ausführung der Propriumsteile von Messe und Vesper dienen sollen. Sie sind durch Untertitel näher spezifiziert (die meisten von ihnen als „Fuga", einige als „Concerto enarmonico", „Capriccio capriccioso" oder „in aria Francese"); ihre liturgische Funktion wird in späteren Ausg. des Werks in geringfügigen Varianten definiert: „Alla levatione grave, & Piano & suonata che muovi a devotione" (Venedig 1611, 99) bzw. „Suonasi alla Levatione suonata grave sin al Pater Noster" (Venedig 1638, 28). Auch in anderen Schriften Banchieris wird deutlich, daß kein spezifischer Gattungsbegriff gemeint ist. In diesem Sinne erläutert er die Trienter Choralreform, wobei die aus dem liturgischen Gebrauch ausgeschlossenen Tanzsätze unter dem Sammelbegriff suonate erscheinen:

Conclusioni nel suono dell' Organo (Bologna 1609): Allettando ancora con nuoue inuentioni di Dialoghi Eccli & Arie Musicali, in questo facendo stima del Sacro Concilio Trid. sess. 22. dicendo così: *Ab ecclesijs verò Musicas eas ubi siue cantum siue Organo lasciuum, aut impurum aliquid miscetur,* intendo, che nelle Musiche, & Organo non si sentino cantilene lasciue, di parole volgari, balli, moresche, & suonate tali (16).

Diese Verwendung von sonata zur generellen Bezeichnung instr. (Tanz-)Sätze findet sich schon mehr als ein Jahrzehnt zuvor bei G. Diruta – übrigens im gleichen Zusammenhang, der Erläuterung der Trienter Konzilsbeschlüsse:

Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna I (Venedig 1593): E di qui nasce che il sacro concilio di Trento ha prohibito, che ne gli Organi di Chiesa non ui si debbano sonare Passi e mezzi, & altre sonate da ballo, nè meno Canzone lasciue, e dishoneste; poi che non si conuiene mescolar le cose profane con le sacre, e par, che l'organo non possi tolerare di eßer sonato da questi tali Sonatori... (f. 5').

Im Ital. hat sich dieser Sprachgebrauch, durch den das Wort sonata generell den instr. Tonsatz bezeichnet, vereinzelt bis ins 19. Jh. hinein gehalten:

G. Carpani, *Le Haydine* ([Mailand 1812] Padua ²1823): Ma per lunga età una tale musica si limitò a delle *gighe*, delle *ballate*, e simili sonate di poco conto, atteso che questa nazione sublimamente armonica concentrava nel canto il sommo delle delizie (61).

III. Erstmals Ende des 16. Jh. bezeichnet sonata eine SELBSTÄNDIGE INSTRUMENTALE ENSEMBLEKOMPOSITION und gerät in dieser Funktion zum Ausgangspunkt eines erst allmählich konsistenter werdenden Wortgebrauchs.

(1) Als TITEL einer Instrumentalkomposition ist sonata eindeutig erstmals bei G. Gabrieli 1597 belegt. Die *Symphoniae sacrae* (Venedig 1597) enthalten mit der *Sonata pian e forte* und der *Sonata octavi toni* zwei instr. Ensemblestücke, für die Gabrieli offenkundig im Bewußtsein, eine Neuerung in der Betitelungspraxis einzuführen, die Benennung sonata wählt.

*

Exkurs: Inwieweit Gabrieli damit an Vorgänger anknüpfen konnte, ist unklar. A. Gabrielis *Sonate a cinque per istromenti* (Venedig 1586), deren Titel in der Bibliographie C. F. Beckers belegt ist (*Die Tonwerke d. XVI. u. XVII. Jh.*, Lpz. ²1855, 287), ließen sich bislang nicht nachweisen. Dagegen beruht die bis in die jüngste Gegenwart (W. St. Newman, Art. *Sonate*, MGG, Sachteil d. zweiten, neubearbeiteten Auflage, Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998, 1572) tradierte These, der Begriff sonata sei als Titel einer Instrumentalkompos. erstmals in G. Gorzanis' *Intabolatura di liuto* I (Venedig 1561) verwendet worden, auf einem Irrtum: Unter der Bezeichnung „Sonata per liuto" hat erst O. Chilesotti im 19. Jh. einen (gekürzten) Pass' e mezo sowie

die anschließende Padoana aus der *Intabolatura di liuto* veröffentlicht (*Saggio sulla Melodia popolare del Cinquecento*, Mailand 1889, 17 f.); bei Gorzanis findet sich der Begriff sonata nicht. Er bezeichnet lediglich sich selbst in der Widmung des ersten Bandes, einem in Italien eingebürgerten Sprachgebrauch folgend, als „Sonator di Liuto" (*op. cit.*, 8).

*

(a) Gabrielis Wortgebrauch des Partizips sonata resultiert aus einer zunehmenden begrifflichen Polarisierung der Verben sonare und cantare in der ital. Musikpraxis. Denn im Laufe des 16. Jh. wird der im weitesten Sinne das Erklingen von Sprache und Musik bezeichnende Ausdruck sonare gezielt als OPPOSITIONSBEGRIFF ZU CANTARE eingesetzt. Während das Verb sonare im Lat. und Ital. weiterhin häufig unspezifisch das Erklingen meint (vgl. etwa A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus*, Lpz. 1517, 2, 17, 30, 96 u. 98), weist der frühe ital. Sammeldruck *Frottole intabulate da sonare organi* I (Rom 1517), offenbar einen in Italien längst eingebürgerten Sprachgebrauch anzeigend, in seinem Titel auf die instr. Ausführung der intavolierten Vokalgattung hin. Besonders ausdrücklich wird dieser Gegensatz in P. Aarons *Thoscanello in musica* (Venedig 1523, f. H iii) erläutert: „et in infinito, se tanto colla uoce si potesse cantare, ò con istromento sonare".

(b) Im letzten Drittel des 16. Jh. geht das Wort sonare im Zusammenhang mit der INSTRUMENTALEN AUSFÜHRUNG VOKALER GATTUNGEN eine Verbindung mit Gattungsnamen wie Ricercar, Frottola oder Canzona ein; unter den so bezeichneten Kompos. gewinnt die canzona da sonar am Ende des Jh. die größte Verbreitung. Wohl ausgehend von N. Vicentino, der das letzte Stück seiner *Madrigali a cinque voci* (Mailand 1572) als *La bella, Canzone da sonare* überschreibt, wird die Bezeichnung canzon(a) da (bzw. per) sonar(e) zum Namen einer genuin instr. Gattung (→ *Canzone* II. (1)); auf die große Nachfrage der Musiker nach derartigen Werken weist eine Bemerkung in dem Sammeldruck *Canzon di diversi per sonar con ogni sorte di stromenti* (Venedig 1588, Titelblatt) hin: „Era da molti virtuosi grandemente desiderata alcuna scelta di Canzoni Francese per sonare". Allerdings läßt sich auf diese Weise höchstens eine Tendenz zur Verselbständigung des Verbs sonare belegen; die Begriffsprägung canzona sonata, die H. Riemann als Vorstufe zur Abspaltung und Substantivierung des Partizips sonata postuliert hat (RiemannL, Art. *Sonate*, Lpz. 71909, 1329 a), läßt sich als Werktitel nicht nachweisen. Im Gegenteil indiziert der Wortgebrauch um 1600 den (nicht immer konsequent durchgehaltenen) Versuch, canzona und sonata als eigenständige Gattungen zu differenzieren.

(2) Nach 1600 setzt die ALLMÄHLICHE VERFESTIGUNG ZU EINER SPEZIELLEN GATTUNGSBEZEICHNUNG ein. G. Gabrielis oben, III. (1), zit. Verwendung von sonata als Titel für ein mehrstimmiges instrumentales Ensemblestück (1597) ist der Ausgangspunkt einer Benennungspraxis nach den Kriterien der Selbständigkeit und der Mehrstimmigkeit einer Instrumentalkomposition. In S. Rossis *Il primo libro delle Sinfonie et Galliarde a tre, quatro, & a cinque voci* (Venedig 1607) ist die letzte der Sinfonien als „Sonata à 4" bezeichnet; das Sammelwerk von C. Gussago setzt sonata erstmals im Sammeltitel ein: *Sonate a quattro, sei, et otto, con alcuni Concerti à Otto, con le sue Sinfonie da suonare avanti, & doppò secondo placito, & commodo de Sonatori* (Venedig 1608). Gabrielis posthum erschienene Sammlung *Canzoni e Sonate* (Venedig 1615) zeigt ebenfalls schon im Titel das Bemühen um gattungsmäßige Differenzierung. In diesem Zusammenhang wird auch eine scheinbar in sich widersprüchliche Prägung wie die nach 1600 begegnende „sonata con voce" erklärbar, für die Gabrielis eigene (in einer Abschrift so bezeichnete) „Sonata con voce" *Dulcis Jesu, patris imago* das wahrscheinlich erste Beispiel vor Cl. Monteverdis „Sonata sopra Sancta Maria" (aus der sogenannten *Marienvesper*, 1610) darstellt. Daß der C. f. der Singstimme(n) als Zusatz zu dem selbständigen Instrumentalsatz empfunden wurde, verdeutlicht im Falle Monteverdis der Titel „Parte che canta sopra la sonata à 8" für das Cantus-Stimmbuch (vgl. dazu Eichhorn 1989, 197 f.).

IV. Das mus. Schrifttum des 17. und frühen 18. Jh. reagiert auf die vielschichtige und uneinheitliche Titelgebung damit, daß die Verwendung des Ausdrucks sonata sich zwar im Sinne eines DISTINKTEN GATTUNGSBEGRIFFS gegen sehr spezielle Verwendungsarten einerseits und gegen eher allgemeine Konnotationen andererseits durchsetzt, jedoch die Vielfalt der kompos. Entwicklung nur sehr zögerlich durch entsprechende Differenzierung erfaßt.

(1) Den ersten Versuch, den Begriff sonata durch Integration in eine umfassende Systematik zu präzisieren, stellt die von M. Praetorius 1619 gegebene Definition als SELBSTÄNDIGE INSTRUMENTALKOMPOSITION MIT EINGRENZBAREN STILMERKMALEN dar; sie wird für mehrere Generationen von Schriftstellern zum kaum erweiterten Ausgangspunkt. Darüber hinaus verzeichnet Praetorius weitere Bedeutungen, die der Offenheit am Beginn der Gattungsentwicklung Rechnung tragen.

(a) Charakteristisch ist der DEFINITIONSVERSUCH DURCH POSITIVE BESTIMMUNG WIE DURCH ABGRENZUNG (gegen Canzona), den Praetorius unter der

Überschrift „*SONATA*, *Sonada*" und mit Hinweis auf die aktuellen ital. Publikationen formuliert:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): *Sonata à sonando*, wird also genennet/ daß es nicht mit Menschen Stimmen/ sondern allein mit *Instrumenten*, wie die *Canzonen*, *musicirt* wird; Derer Art gar schöne in *Ioh. Gabrielis* vnd andern *Autoren Canzonibus* vnd *Symphoniis* zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der vnterscheyd; Daß die *Sonaten* gar gravitetisch vnd prächtig vff *Motetten* Art gesetzt seynd; Die *Canzonen* aber mit vielen schwartzen Notten frisch/ fröhlich vnnd geschwinde hindurch passiren (24 [recte 22]).

Neben der im Blick auf G. Gabrielis 1615 posthum erschienene Sammlung einleuchtenden Differenzierung von Sonaten- und Canzonenstil (vgl. oben, III. (2)) ist es entscheidend, daß Praetorius zwar nicht explizit als Bestandteil seines Definitionsversuchs, aber durch die Implikationen seiner Systematik hinreichend deutlich als weiteres Merkmal der mit Sonata bezeichneten Gattung deren Selbständigkeit hervorhebt. So rechnet er, da er als obersten Ordnungsbegriff der Instrumentalmusik die Bezeichnung Praeludium verwendet, die Sonate (als vierte Gattung nach „Phantasien/ *Fugen*, *Simphonien*") zu den „*Præludiis* vor [sc. für] sich selbst" (21), im Unterschied zu den in der Gliederung dann erst folgenden „*Præludiis* zum Tantze/ Als *Intraden*" und „*Præludiis* zur *Motetten* oder *Madrigalien*: als die *Tocaten*", die ihrerseits in der Systematik noch vor den verschiedenen Arten von „Täntzen" (24 ff. [recte 22 ff.]) rangieren. Einen weiteren Vorstoß in Richtung auf eine Systematisierung unternimmt Praetorius durch den Versuch, Gattungs- und Stilmerkmale aufeinander zu beziehen, indem er der grundlegenden stilistischen Charakterisierung der Sonate nun auch, unbeschadet ihrer Stellung in der Gattungssystematik, die Differenzierung zwischen Symphonia und Ritornello anfügt:

Vnd ob ich gleich bey etlichen *Autoribus* befinde/ daß sie die wörter *Symphonia* vnd *Ritornello* nicht recht vnterscheiden; So kan ich doch endlich so viel *colligiren*, daß *Symphonia*, einem lieblichem *Pavan* vnd Gravitätischen *Sonaten*; *Ritornello* aber einem mit 3. 4. oder 5. Stimmen auff Geigen/ Zincken/ Posaunen/ Lauten oder andern *Instrumenten*, gesetzten *Galliard*‹,› *Saltarellæ*, *Couranten*, *Volten*, oder auch mit *semi minimis* vnd *Fusen* gespickten *Canzoni* nicht vnehnlich/ jedoch das sie bis auff 12. 13. 20. *Tact* lang/ lenger aber gar selten gesetzt werden (129 [recte 109]).

Die anhaltende Nachwirkung der von Praetorius versuchten Gattungsbestimmung zeigt, wie hilfreich seine Definition empfunden worden sein muß angesichts einer Vielfalt und Vielschichtigkeit der Terminologie bei den Komponisten selbst, die weder in der klaren Abgrenzung der Begriffe gegeneinander (sonata gegen canzona oder gegen sinfonia in der Ensemblemusik des frühen bzw. späten 16. Jh., sonata gegen capriccio oder toccata im Bereich der Tastenmusik) noch innerhalb ein und derselben Kompos. (Widersprüche zwischen Inhaltsverz. und Notenteil der Drucke oder zwischen Stimmen und Partiturdruck oder sogar der Stimmen untereinander) hinreichend konsequent waren. Als Versuch, der terminologischen Uneinheitlichkeit Herr zu werden, kann die Lösung G. B. Donis angesehen werden, den ital. Begriff sonata generell als Synonym für Instrumentalmusik einzusetzen und dadurch „Melos vocale. *Cantus vocis*" gegen „Melos organicum. *Cantus instrumenti, vulgo (La sonata.)*" abzugrenzen (*De prestantia musicae veteris*, Florenz 1647, 250). Die im dtsch. Sprachraum publizierten Definitionsversuche erscheinen in ihrer entschiedenen und vor allem zunächst kaum weiterführenden Anknüpfung an Praetorius gleichermaßen als Bemühungen um rigorose Einschränkung des Begriffsgebrauchs wie als Resignation vor der schwer überschaubaren kompos. Bezeichnungspraxis. Der Vorlage Praetorius' direkt verpflichtet ist J. A. Herbst:

Musica pract. (Nürnberg 1642): *Sonata, à sonando*, wird also genennet/ daß es nur allein mit Instrumenten/ nicht mit Menschen Stimmen/ langsam vnd gravitätisch/ die *Canzonen* aber etwas geschwinder sollen *musiciret* werden (55).

Bei D. Speer begegnet der Versuch, den Begriff Sonata wiederum durch Abgrenzung von anderen instr. Gattungen in seiner Bedeutung zu präzisieren; dabei ist die durch seine alphabetische Katalogisierung bedingte Nachbarschaft der Gattungen mehr als ein bloßer Zufall. Zur positiven Bestimmung der Sonate wird auf eines der von Praetorius genannten Stilmerkmale zurückgegriffen:

Grund-richtiger/ Kurtz- Leicht- u. Nöthiger/ jetzt Wol-vermehrter Unterricht d. Mus. Kunst. Oder Vierfaches Mus. Kleeblatt (Ulm [1687] ²1697): *Rittornello*, ein auf *Instrumente* gesetztes Stücklein/ so öffters *repetirt* wird/ und auf Arien-Art gesetzet ist...
Sinfonia, ein dergleichen *Instrumental*-Stuck/ so Anfangs oder in der Mitten gesetzet und wiederholet wird.
Sonata, ist auch wie eine *Sinfonia*, solle aber langsamer und *gravit*ätischer *ludirt* werden (286).

Auch J. G. Walther zieht in seinen *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) ein wesentliches Bestimmungsmerkmal von Praetorius heran und definiert die Sonate lapidar als „ein auf bloße *Instrumente* gesetztes *gravitaetisches* Stück" (ed. Benary, Lpz. 1955, 54). Mit der später für sein *Mus. Lexikon* (Lpz. 1732) vorgenommenen Erweiterung dieser Definition trägt Walther darüber hinaus, ohne auf den dabei entstehenden Widerspruch zu diesem Bestimmungsmerkmal einzugehen, der inzwischen vollzogenen Entwicklung der Gattung über die Mehrteiligkeit hin zur Mehrsätzigkeit Rechnung:

Sonata oder *suonata*... von *Sonare* oder *suonare*, lauten, klingen; ist ein vor Instrumente, insonderheit aber vor Violinen, gesetztes *gravit*ätisches und künstliches Stück, so in abgewechselten *adagio* und *allegro* bestehet (571 b).

Die Definition des *Kurtzgefaßten Mus. Lexicon* (Chemnitz [1737] ²1749) greift einerseits offenkundig auf

Praetorius zurück, verweist aber andererseits zugleich auf eine in Deutschland um 1700 begegnende Begriffsverwendung (vgl. unten, V. (2)), die das für Praetorius entscheidende Merkmal der Selbständigkeit zur Disposition stellt:

Sonata, à *sonando*, wird also genennet, daß sie auch allein mit Instrumenten, und nicht mit Menschen-Stimmen, langsam und gravitätisch, und die Canzonen aber etwas geschwinder gemacht werden sollen. Andere sagen, sie sey fast wie eine *Symphonia*, oder musicalisches *Præludium* und Vorspiel, welches vor einer Sing-Stimme vorher gehet (354).

(b) Mit Sonada bzw. Sonata bezeichnet Praetorius am Beispiel seiner eigenen geistlichen Vokalkompos. außerdem die ad libitum zu behandelnden Einleitungs- und Zwischensätze der „Trommeter und Heer Paucker"; stehen diese nicht zur Verfügung, „so können diese *Cantiones* in Stadt Kirchen/ nichts desto minder/ ohne hülffe vnd zuthun der Trommeter/ gar wol *Musicirt*, vnd also dann ihre *Sonaden*, vnd was vor sie darbey *componiret*, gantz außgelassen werden" (*op. cit.* III, 169; zur Schreibweise „Sonaten" vgl. 170). Daß es sich bei dieser wie auch bei der im folgenden Abschn. besprochenen Begriffsverwendung indessen um eine Spezial- oder Nebenbedeutung handelt, wird von Praetorius ausdrücklich hervorgehoben; zugleich bemüht er sich um eine plausible Differenzierung der so verwendeten Begriffe Sonada und Sonata:

Alhier mus ich aber noch etliche *Terminos*, wie sie bey den Trommetern gebreuchlich sind/ *expliciren*.
Intrada, ist gleich wie ein *præambulam* vnd *final*, dessen sie sich zum anfang/ ehe sie ihre *Sonaden*/ wann zu Tisch geblasen wird/ anfangen/ vnd auch zum außhalten und *final* gebrauchen.
Sonada vel Sonata ist/ deren sie sich zum Tisch blasen/ auch zum Tantz gebrauchen: vnd nenne ich den Vortantz/ *Sonada* ohne den *Tripel*; den Nachtantz aber *Sonata* mit den *Tripel* (171).

(c) In einer weiteren Bedeutung wird nach Praetorius „auch mit dem Wort *Sonata* oder *Sonada* der Trommeter zu Tisch- vnd Tantzblasen genennet" (*op. cit.* III, 22). Diese metonymische Übertragung von der Musik auf den Musiker ist allerdings singulär, wird doch an anderer Stelle mit sonata auf die als Quinta bezeichnete Stimme der Trompeten- und Militärmusik abgehoben (vgl. auch oben, II. (1)) und diese als Mittelstimme (in Analogie zum Chor-Tenor) vom „Clarien" bzw. „Discant" und den Unterstimmen unterschieden:

Der *Principal, Quinta*, oder wie es etliche nennen *Sonata*, ist der rechte Tenor/ der den gantzen *Chor* der Trommeter vnnd Heerpaucker regiert vnnd führet.
Clarien ist der *Discant*, der führt die Melodey oder *Choral*/ vnd exorniret denselben/ mit auff: vnd niederlauffenden *Diminutionibus* oder *Coloraturen*, nach seinem gefallen/ vnd auffs beste er kan vnd vermag (171).

(2) In der Verbindung mit der Stillehre findet in der zweiten Hälfte des 17. Jh. der Begriff Sonate bereits selbstverständlich Verwendung, ohne zunächst näher erörtert zu werden. In geringfügiger Abwandlung der bei M. Praetorius vorgenommenen Systematisierung der „*Præludiis* vor sich selbst" (vgl. oben, IV. (1)(a)) werden bei A. Kircher die Sonaten zusammen mit den meisten anderen der bei Praetorius genannten Gattungen (und in analoger Reihenfolge) dem „stylus phantasticus" zugerechnet, dessen Hauptmerkmal – wohl im Rückgriff auf G. Zarlinos Erläuterung des „Comporre di fantasia" (*Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 172) – die Freiheit von jeglicher Gebundenheit an Text oder C. f. einerseits, die strenge kontrapunktische Gebundenheit andererseits ist:

Musurgia universalis (Rom 1650) VII, 5: Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis nec subiecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniæ rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividiturque in eas, quas *Phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas* vulgò vocant (I, 585).

In seiner durch M. Scacchi angeregten systematischen Ausarbeitung einer Stillehre benennt Chr. Bernhard mit Sonate das repräsentative Beispiel für den „Stylus luxurians communis", den er auch „modernus" nennt, obwohl er vorher klarstellt, daß eine Gattungstheorie (als der Stillehre nachgeordnet und zu ihr auch querstehend) in seiner Abh. nicht beabsichtigt ist:

Tract. compos. augmentatus (hs. um 1660): Sonsten könnte der *Contrapunct* mehr *Divisiones* leyden als in *Motetten, Concerten, Madrigalien, Canzonetten, Arien, Sonaten*; etc. allein solches sind nicht sowohl *Species* des *Contrapunctes* als *Themata* der *Componisten* (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel [2]1963, 42);
Communis, davon allhier, wird also genennet, weil derselbe nunmehro in singenden, sowohl Kirchen als Taffel-Sachen, ingleichen denen *Sonaten* gefunden wird.
...Andere heißen diesen *Stylum* auch *modernum*, den neuen *Stylum*, weilen er neulicher als der vorgemeldete *Stylus gravis* erfunden worden (71).

Mehrere Stränge der Verwendung des Begriffs Sonata laufen bei Th. B. Janowka zusammen, der neben dem von Praetorius übernommenen Merkmal des Gravitätischen auch auf den vormaligen liturgischen Gebrauch der Gattung verweist und mit dem Blick auf Kircher ihre Verbindung mit dem „stylus phantasticus" betont:

Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ (Prag 1701): Sonada, vel Sonata est grave & pomposum Musicum opus pro

omnis generis instrumentis (intellige tam in sensu composito, qvàm diviso) compositum; talia opera annis aliqvot ante sub Missa post Epistolam solenniter producebantur; jam autem ex eo, qvòd stylum phantasticum (de quo sub dictione *Stylus* agitur) saperent, prorius in usu esse desierunt (119).

*

Exkurs: Auf die von Janowka bereits nur noch im Rückblick erfaßte Verwendung der Sonate „sub Missa post Epistolam", deren Bezugspunkt nicht die oben, I. (3)(b), zit. suonata A. Banchieris, sondern die vor der Mitte des 17. Jh. aufgekommene sonata da chiesa ist, verweist W. A. Mozart als in Salzburg weiterhin aktuelle Praxis in seinem Brief vom 4.9.1776 an G. Martini, wobei er den Ausdruck „Sonata all' Epistola" als Gattungsbegriff gebraucht: „... la nostra Musica di chiesa è aßai differente di quella d'Italia, e sempre piu, che una Meßa con tutto = Il *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, la *Sonata all' Epistola*, l'offertorio ò sia *Motetto*, *Sanctus ed agnus Dei* ed anche la piu Solenne, quando dice La Messa il Principe steßo non ha da durare che al piú longo 3 quarti d'ora" (*Briefe u. Aufzeichnungen*, hg. von W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Bd. I, Kassel 1962, 532 f.).

*

V. Im 18. Jh. reflektiert die Begriffsgeschichte von Sonate den ÜBERGANG VON DER STILLEHRE ZUR GATTUNGSTHEORIE; dabei werden Kriterien für Typus, Form und Satzfolge zusammengetragen, die am Ende des Jh. ein relativ festes Bild ergeben.

(1) S. de Brossard fixiert zu Beginn des 18. Jh. sonata da chiesa und sonata da camera als Haupttypen, deren Namen in der Praxis seit T. Merulas *Canzoni, overo sonate concertate per chiesa, e camera* (Venedig 1637) nachweisbar sind. Brossard läßt aber die Benennung sonates im eigentlichen Sinne („proprement") nur dem ersten Typ zukommen. Zugleich wird nun die ZYKLISCHE FORM als eine der Haupteigenschaften der Gattung verstanden (wobei innerhalb der sonata da camera der Ausdruck Sonate auch den einleitenden Einzelsatz bezeichnen kann) und die geringstimmige oder sogar solistische Besetzung als ihre typische Erscheinungsform empfunden:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705): *SUONATA*. au plur[iel]. *Suonate*... Ce mot vient de *Suono* ou *Suonare*, parce que c'est uniquement par le Son des Instrumens qu'on exécute ces sortes de pieces, qui sont à l'égard de toutes sortes d'Instrumens ce que la *Cantate* est à l'égard des Voix... C'est à dire que les *Sonates* sont proprement de grandes pieces, *Fantaisies*, ou *Preludes*, &c. *variées* de toutes sortes de mouvemens & d'expressions, d'accords recherchez ou extraordinaires, de Fugues simples ou doubles, &c. & tout cela purement selon la fantaisie du Compositeur, qui sans être assujetti qu'aux regles generales du Contrepoint, ny a aucun nombre fixe ou espece particuliere de mesure, donne l'effort au feu de son Genie, change de mesure & de Mode quand il le juge à propos, &c... On en trouve à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. Parties, mais ordinairement elles sont à *Violon seul* ou à *deux Violons* differens avec une *Basse-Continuë* pour le Clavessin, & souvent une *Basse* plus *figurée* pour la *Violle de Gambe*, *le Fagot &c.* Il y en a pour ainsi dire, d'une infinité de manieres, mais les Italiens les reduisent ordinairement sous deux genres.
Le premier comprend{,} les Sonates *da Chiesa*, c'est à dire, propres pour l'Eglise, qui commencent ordinairement par un mouvement *grave & majestueux*, proportionné à la dignité & sainteté du lieu; ensuite duquel on prend quelque Fugue gaye & animée, &c. Ce sont-là proprement ce qu'on apelle *Sonates*.
Le second genre comprend les *Sonates* qu'ils apellent *da Camera*, c'est à dire, propres pour la Chambre. Ce sont proprement des suites de plusieurs petites pieces propres à faire danser, & composées sur le même Mode ou Ton. Ces sortes de Sonates se commencent ordinairement par un *Prelude*, ou *petite Sonate* qui sert comme de préparation à toutes les autres; Aprés viennent l'*Allemande*, la *Pavane*, la *Courante*, & autres danses ou Airs serieux, ensuite viennent les *Gigues*, les *Passacailles*, les *Gavottes*, les *Menuets*, les *Chacones*, & autres Airs gays, & tout cela composé sur le même Ton ou Mode & joüé de suite, compose une Sonate *da Camera* (118 f.).

Die Einteilung in zwei Haupttypen wird im deutschsprachigen Schrifttum kaum rezipiert. Das WaltherL (Lpz. 1732) enthält einen Eintrag „*Sonates d'Eglise*, oder *pour Eglise*... Kirchen-Sonaten" (571 b), während J. Mattheson einmal beiläufig „die häuffig vorhandene *Sonate da Camera, Concerti grossi, Suites* und dergleichen" erwähnt (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 91). Den ausführlichsten Reflex der von Brossard gegebenen Darstellung bietet J.-J. Rousseau. Die von ihm konstatierte Verwandtschaft der Titel Sonata da camera und Suite knüpft dabei an Brossards vokabularen Gebrauch des Ausdrucks suite an:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Sonate*: Il y a plusieurs sortes de *sonates*. Les Italiens les réduisent à deux especes principales. L'une qu'ils appellent *sonate da Camera*, *sonates* de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites*. L'autre espece est appellée *sonate da Chiesa*, *sonates* d'Eglise, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espece que soient les *sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio, &, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un Allegro ou un Presto (451).

(2) In der dtsch. Literatur des frühen 18. Jh. begegnet vereinzelt eine Verwendung des Ausdrucks Sonata, die im Gegensatz zu dem von M. Praetorius hervorgehobenen Merkmal der damit bezeichneten Kompos. auf den INSTRUMENTALEN EINLEITUNGSSATZ DER KIRCHENKANTATE zielt, wie er sich beispielswei-

se noch in J. S. Bachs Kantaten BWV 31 und BWV 182 findet. Bei J. Mattheson verbindet sich damit ein Stadium der Gattungsentwicklung, das durch die ital. Sinfonia obsolet zu werden beginnt:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Die Italiäner bedienen sich dieser *Sorte* [sc. der Sinfonia] vor ihren *Opern* und andern *Dramatischen* Wercken/ so wol/ als auch vor Kirchen-Sachen; vor jenen an statt der *Ouverturen*, vor diesen aber an statt der *Sonaten* (172).

Für Fr. E. Niedt repräsentiert dieser Gegenstandsbereich sogar die Hauptbedeutung des Begriffs Sonata. Erst an zweiter Stelle berücksichtigt er den mehrsätzigen instr. Satzzyklus; dabei übernimmt er Praetorius' Merkmal der Eigenständigkeit einer Komposition und relativiert es zugleich, indem er – möglicherweise im Anschluß an eine bei Brossard anklingende und im vorigen Abschn. angesprochene Bedeutung – den Einleitungssatz des Zyklus eine „andere Art von Sonaten" nennt, den gesamten Zyklus jedoch als „Suite" bezeichnet:

Mus. Handleitung II (Hbg [1706] ²1721, hg. von Mattheson): *Sonata*, ist ein Italiänisches Wort/ und kommt her von *Sonare*, klingen; es könnte also wohl auf Teutsch ein K l i n g - S t ü c k e genennet werden/ (wenn man nicht das Exempel an dem S o n n e t schon erlebet hätte/ daß dessen Übersetzung durch K l i n g - G e d i c h t e vielen nicht recht klingen will.) Die *Sonata* ist sonst ein Instrumental-Stücke/ welches vorher gespielet wird/ ehe die Sing-Stimmen anfangen/ und hat es/ in diesem Verstande/ mit einer *Sonata* eben die Bewandniß/ als mit dem *Præludio*. Sind sie etwas lang gerathen/ so nennet man sie *Sonate*; sind sie aber kurtz/ (wie es denn bey Kirchen-Sachen/ wenn dieselbe an sich lang genug/ mit wenigem bestellet werden kann) so heissen sie in *diminutivo*: *Sonatine*. Eine andere Art von *Sonaten* aber giebt es/ die nicht das Amt eines *Præludii* verwalten; sondern/ als *Concerte* vor sich/ *instrumentaliter* aufgeführet werden. Diese haben einen *Train* hinter sich her/ von verschiedenen Sätzen und kleinen *Pieçen*, welche man *Suites* nennet/ und davon die Menge im Druck und Kupfferstich heraus sind (106 ff.).

(3) Vor allem in Deutschland beginnt sich eine Ästhetik und Theorie der Sonate auszubilden, die anders als die zurückhaltenden Reflexionen des 17. Jh. normative Züge nicht scheut. Der erste dtsch. Schriftsteller, der der aktuellen Entwicklung der Gattung Rechnung trägt, ist J. Mattheson. Seine Definition, deren erster Teil erkennbar die oben, IV. (1) (a), zit. Formulierung des WaltherL beeinflußt hat, erklärt die Sonate zu einer eigentlich bereits überholten, wenn auch speziell für die Klaviermusik noch entwicklungsfähigen Gattung:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): *Sonata* ist eine Art *Instrumental*- insonderheit aber *Violin*-Sachen/ die in abgewechselten *Adagio* und *Allegro* bestehet/ nunmehro schier etwas zu veralten beginnen will/ und von den neuern so genanten *Concerten* und *Suiten* ziemlich ausgestochen und hindangesetzet/ auff dem vollstimmigen *Clavier* aber gleichsam von frischen wieder belebet worden ist; wiewohl ein M a n n/ so wol zu der *Composition*, als *Execution* solcher Hand-Sachen gehöret (175).

J. A. Scheibe gibt eine ausführliche Beschreibung der viersätzigen Sonate, für die er alle Möglichkeiten zwischen solistischem und vierstimmigem Tonsatz annimmt. Dabei wird die Einrichtung der Sonate „auf Concertenart" von der Satzart gleichberechtigter kontrapunktischer Stimmen unterschieden, durch die sich „eigentliche Sonaten" auszeichnen (*Critischer Mus.*, Lpz. ²1745, 74. Stück vom 20. 1. 1740, 675); die Beschreibung selbst enthält die umfassendste bis dahin publ. Normierung des Begriffsinhalts von Sonate überhaupt:

Unter dem Worte; S o n a t e, werden sonst allerhand musikalische Stücke verstanden...
Die Ordnung aber, die man in diesen Sonaten insgemein zu halten pfleget, ist folgende. Zuerst erscheint ein langsamer Satz, hierauf ein geschwinder oder lebhafter Satz; diesem folget ein langsamer, und zuletzt beschließt ein geschwinder und munterer Satz...
Es ist aber der erste langsame Satz insgemein angenehm und lieblich, oder von einer rührenden Ernsthaftigkeit...
Der nunmehro folgende geschwinde oder lebhafte Satz wird insgemein auf Fugenart ausgearbeitet, wo er nicht selbst eine ordentliche Fuge ist...
Was nun den darauf folgenden langsamen Satz betrifft: so ist dieser insgemein ernsthafter, als der erste; wiewohl auch einige Componisten sich nicht an diese Anmerkung so genau binden, sondern sich einer andern Freyheit bedienen...
Endlich muß ich auch den letzten Satz betrachten. Dieser ist nun munter und geschwind, aber auch insgemein angenehmer und fließender, als der erste geschwinde oder lebhafte Satz... (675 ff.).

Eine ausdrücklich so genannte „Theorie der Sonate" liefert J. N. Forkel 1784 in seiner umfangreichen Rezension des Kopfsatzes von C. Ph. E. Bachs Klaviersonate f-moll, H 173, im *Mus. Almanach auf d. Jahr 1784* (Lpz. 1784, 23, Anm.). Diese Theorie, die die „Ordnung und gehörige Folge" des Sonatensatzes freilegen will, entpuppt sich als eine Formdeutung auf der Grundlage einer Ästhetik der Empfindsamkeit:

Wenn ich mir eine Sonate denke, so denke ich mir den musikalischen Ausdruck eines in Empfindung oder Begeisterung versetzten Menschen, der sich bestrebt, entweder seine Empfindung auf einem gewissen Punkte von Lebhaftigkeit zu erhalten, (wenn es *NB.* eine wünschenswürdige angenehme Empfindung ist;) oder sie, wenn sie in die Classe der unangenehmen gehört, von ihrer Höhe herunter zu stimmen, und aus einer unangenehmen in eine angenehmere zu verwandeln... Ohne Ordnung und gehörige Folge, oder stufenweise Fortschreitung unserer Empfindungen, entweder zur Verstärkung oder zur Verminderung, läßt sich kein wahrer Kunstausdruck denken (25 f.).

Forkel, der zur Verdeutlichung seiner Sonatentheorie „eine gewisse Aehnlichkeit zwischen der Sonate in der Musik, und der Ode in der Poesie" postuliert (27), geht andernorts bei der Ausarbeitung des rhetorisch-ästhetischen Zuschnitts dieser Theorie noch

weiter. Eine ausführliche Darstellung der „rhetorischen Einrichtung einer Sonate" ist als Göttinger Vorlesungsmitschrift (1778) überliefert; das Ms. zum ersten Band der *Allgemeinen Gesch. d. Musik* (Bln, Staatsbibl., Bd. 1 a, 165) zeigt, daß Forkel diese Theorie ursprünglich unter dem neuen Titel „ästhetische Einrichtung" zu übernehmen gedachte, dann jedoch auf ihre Publ. überhaupt verzichtete. Mit dem Begriff Sonate wird im Göttinger Ms., wie in der 1784 gedruckten Rezension, der Kopfsatz erfaßt:

Commentar über d. 1777 gedruckte Abh. über d. Theorie d. Musik (Hbg, Staats- u. Universitätsbibl.): Diesem nach würde also z. B. die rhetorische Einrichtung einer Sonate folgende sein:
Der Hauptsatz, das Thema
Daraus hergeleitete Nebensätze
Bekräftigende Nebensätze
Daraus gefolgerter Schluß zur Unterstützung des Hauptsatzes und Beschluß des ersten Theils.
Da der erste Theil einer Sonate gemeiniglich viel kürzer ist als der zweite, so findet im ersten Theil noch keine eigentliche Ausarbeitung, noch keine Zergliederung etc. statt, sondern er enthält gleichsam wie der Eingang einer Rede nur eine vorläufige Darstellung und Eröffnung der Hauptabsicht und des Zwecks eines Tonstücks (f. 180).

Diese „Theorie" des Sonatensatzes, an die sich noch die Erläuterung des „zweiten Theils" anschließt, wird an Ausführlichkeit nur durch die Darstellung H. Chr. Kochs übertroffen, der 1793 dem Gegenstandsbereich des Begriffs Sonate, nun im Kontext der Kompositionslehre, eine umfangreiche Passage widmet, die sinngemäß zusätzlich noch um die vorher schon anläßlich der Sinfonie erläuterten Formprinzipien (→ *Sonatenform* III., Exkurs) zu ergänzen ist. Der Begriff Sonate steht hier, anders als bei Forkel, für den (dreisätzigen) Zyklus:

Versuch einer Anleitung zur Compos. III (Lpz. 1793): Die äußerliche Einrichtung der Sonate, nemlich die verschiedenen Formen ihrer beyden Allegro und ihres Adagio, haben wir nicht nöthig hier besonders durchzugehen, denn die Sonate nimmt alle die Formen an, die schon vorhin bey der Sinfonie beschrieben worden sind. So hat z. B. das erste Allegro derselben zwey Theile, die gewöhnlich wiederholt werden. Der erste dieser Theile enthält einen, der zweyte Theil aber zwey Hauptperioden, welche den nemlichen Gang der Modulation beobachten, wie die Hauptperioden der Sinfonie. Auch das lezte Allegro kann entweder in die so eben angezeigte Form eingekleidet seyn, oder es kann in der Form des Rondo erscheinen, oder auch Veränderungen über einen solchen kurzen Satz enthalten, welcher auf der 52sten Seite beschrieben worden ist (318 f.).

(a) In der zweiten Hälfte des 18. Jh. wird der Sonatenbegriff von der Diskussion um die ÄSTHETISCHE DIGNITÄT DER INSTRUMENTALMUSIK bestimmt. Ausgelöst durch die intensive Corelli-Rezeption bezeichnet der Ausdruck in Frankreich explizit die in Mode kommende ital. Musik, die je nach Standpunkt bekämpft oder verteidigt wird. Der Herausforderung der neuen Gattung versucht sich Fr. Campion zu stellen:

Traité d'accompagnement et de compos. (Paris 1716): Aujourd'hui que les Cantates & les Sonates sont venuës à la mode, & que l'on a outre-passé l'ancienne methode bornée, à l'imitation des Italiens, qui nous en ont sans contredit, donné l'idée; nous avons pris l'effort, dans l'esperance d'une connoissance generale: & c'est pour y parvenir que j'entreprens icy d'en donner les principes (5).

Für J.-J. Rousseau repräsentiert die mit der Benennung Sonate erfaßte Gattung neben der Symphonie alle Nachteile der bloßen Instrumentalmusik; in diesem Argumentationszusammenhang publiziert er das sonst nicht belegbare berühmte Diktum B. le Bovier de Fontenelles:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Sonate*: Aujourd'hui que les instrumens font la partie la plus importante de la Musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espece de Symphonie; le Vocal n'en est guere que l'accessoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos Voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La Musique purement harmonique est peu de chose; pour plaire constamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie & de la Peinture... Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce Peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures; *c'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval*. Je n'oublierai jamais la saillie du célebre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience: *sonate, que me veux-tu?* (451 f.).

Noch 1785 glaubt M. Chabanon die (ital. beeinflußte) Instrumentalmusik gegen den auch bei Rousseau ausgesprochenen Vorwurf der Melodielosigkeit verteidigen zu müssen:

De la Musique (Paris 1785): Par une suite de l'erreur que nous attaquons, on s'abstient de louer comme des chefs-d'œuvres de mélodies, une belle ouverture, une magnifique symphonie, des mouvemens d'orchestre rapides & passionnés, des Chœurs d'un grand effet, des Sonates, des Concertos, enfin jusqu'à des airs de danse que tout le monde chante (32).

An das Fontenellesche bzw. Rousseausche Verdikt erinnert auch D. Chr. Fr. Schubarts um 1784 verfaßte, aber erst posthum publ. Charakterisierung, durch die er die „musikalische Konversation, oder Nachäffung des Menschengesprächs mit toten Instrumenten" (*Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst*, Lpz. 1806, 360) mit dem Begriff Sonate in Verbindung bringt. In Deutschland verläuft die Diskussion um die Instrumentalmusik anders als in Frankreich. Skepsis gegenüber der Sonate äußert J. J. Quantz, der die Sonaten

Corellis lobend erwähnt (*Versuch einer Anweisung d. Flöte traversière zu spielen*, Bln 1752, 151 f.), nur angesichts der älteren dtsch. Kompositionsart, die er aus stilistischen und geschmacklichen Gründen pauschal abqualifiziert: „Ihre Instrumentalstücke bestunden meistentheils aus Sonaten, Partien, Intraden, Märschen, Gassenhauern, und vielen andern oft lächerlichen Charakteren, deren Gedächtniß itzo verloschen ist" (327). In der dtsch. Musikliteratur wird ansonsten die Sonate mit großer Selbstverständlichkeit behandelt. Allerdings wird die Selbstdarstellung von Virtuosität als eine der Gattung implizite Gefahr gesehen, so 1713 bei Mattheson, der daran erinnert, „wie sehr vor einigen Jahren die geschwinde und über grosse Fertigkeit/ insonderheit auf *Instrumenten admiri*ret worden/ so daß fast allezeit daß *allegro* in einer *Sonata* oder andern *specie*, des *Componisten* so wol/ als des *Executoris* eintziges *Fort* und Absehen war" (*op. cit.*, 83). Mattheson, der enthusiastisch über die Violinsonaten Corellis urteilt (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 91), rügt in derselben Schrift die angebliche Oberflächlichkeit der noch jungen Gattung der Klaviersonate:

Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier mit gutem Beifall zu setzen: bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren, d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Hertzen. Doch ist die Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit auch eine Art der Gemüths-Bewegung, die nicht selten den Neid gebieret; ob man gleich saget, ihre eigene Mutter sey die Unwissenheit. Die Frantzosen werden nun auch in diesem Sonaten-Handel, so wie in ihren neuern Cantaten, zu lauter Italienern; es läufft aber meist auf ein Flickwerck, auf lauter zusammengestoppelte Cläusulgen hinaus, und ist nicht natürlich (233 f.).

Natürlichkeit ist auch für Scheibe das Korrektiv gegen bloße Virtuosität. Er sieht sie gewährleistet durch das Kompositionsprinzip der „freyen Nachahmung" (mit dem Resultat der motivisch-thematischen Einheitlichkeit), die „in Symphonien, in Arien, in Concerten, in freyen Sonaten, und also so wohl in Instrumental- als Vocalsachen" zur Anwendung gelangen könne: „Denn es ist nicht genug, daß die Erfindung die Natur beweist, die Ausführung derselben muß ihr die rechte Aehnlichkeit geben" (*op. cit.*, 49. Stück vom 4. 8. 1739, 450). In der zweiten Hälfte des 18. Jh. geht das Natürlichkeitsprinzip in die Ästhetik der Empfindsamkeit über; aus dieser Verbindung werden, in der Regel am Begriffsinhalt von Sonate exemplifiziert, die Argumente für die Legitimation einer reinen Instrumentalmusik gewonnen. So heißt es in dem von J. P. A. Schulz verfaßten Art. *Sonate* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. schönen Künste* II (Lpz. 1775) (in dem außerdem der durch die Empfindsamkeit gewährleistete Gehalt gegen das angeblich ital. Prinzip leerer Virtuosität ausgespielt wird):

Die Instrumentalmusik hat in keiner Form bequemere Gelegenheit, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu schildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate... Der Tonsetzer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Frölichkeit ein Monolog auszudrüken; oder ein empfindsames Gespräch in blos leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; oder blos heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergötzende Gemüthsbewegungen zu schildern (688 a).

In der erweiterten zweiten Auflage (*op. cit.*, Bd. IV, Lpz. ²1794, 426 a) wird dem unveränderten Art. der Hinweis auf Forkels 1784 publ. „Theorie der Sonate" (vgl. oben, V. (3)) angefügt. Generell besteht Forkels Rechtfertigung reiner Instrumentalmusik darin, daß er sie einteilt in „diejenigen Musikgattungen, die die Empfindungen einer einzigen Person schildern, dergleichen die Arien, Sonaten u.s.f. mit allen ihren Unterarten sind", und in diejenigen, die in vielstimmiger Besetzung „die Empfindungen von zwey oder mehrern Personen" zum Inhalt haben (*Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788, 46 f.). Diese Grundlage ist auch für D. G. Türk verbindlich, der allerdings den Akzent von der Schilderung der Empfindung hin zu deren Ausdruck verschiebt:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Die Sonate verdient unter den Tonstücken, welche für das Klavier bestimmt sind, wohl mit dem mehrsten Rechte die erste Stelle. Was man in der Dichtkunst unter der Ode versteht, ungefähr eben das ist in der Musik die eigentliche, wahre Sonate. Folglich setzt diese Gattung von Instrumentalstücken einen vorzüglichen Grad der Begeisterung, viel Erfindungskraft und einen hohen, fast möchte ich sagen musikalisch-poetischen, Schwung der Gedanken und des Ausdruckes voraus. So wie aber die Gegenstände der Ode ungemein verschieden und bey weiten nicht von gleicher Größe sind, eben so verhält es sich auch mit der Sonate. Der Tonsetzer ist daher – was den Charakter betrifft – in keinem Instrumentalstücke weniger eingeschränkt, als in der Sonate; denn jede Empfindung und Leidenschaft kann darin ausgedruckt werden. Je mehr aber eine Sonate Ausdruck hat, je mehr man den Tonsetzer gleichsam in Tönen sprechen hört, je mehr der Komponist alltägliche Wendungen zu vermeiden weiß etc., je vortrefflicher ist die Sonate (390).

Einen späten Reflex dieser ästhetischen Grundlegung zeigt noch G. Schillings Art. *Sonate* in seiner *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838), wobei allerdings die im Verlauf des Beitrags diskutierten Beispiele zeigen, daß es durch diese Ausrichtung kaum gelingt, den Begriffsinhalt von Sonate gegen die inzwischen aktuelle Gattung des Charakterstücks abzugrenzen:

Sonate... ist ein einfaches Instrumentalstück, welches verschiedene Empfindungen in verschiedenen Sätzen, dem Charakter des spielenden Instruments gemäß, ausdrücken soll... Als Instrumentalstück will die Sonate Empfindungen ohne Worte ausdrücken... Immer aber bleibt die Sonate ein ausgeführtes Musikstück, in welchem die Sätze durch einen gemeinschaftlichen Charakter zusammenhängen und jede Empfindung sich gehörig entwickelt (418 ff.).

(b) Die Verbindung des Sonatenbegriffs mit einer FESTLEGUNG VON SATZANZAHL UND -FOLGE findet insofern statt, als zwischen den für legitim gehaltenen Extremen der Ein- und der Vielsätzigkeit die Drei- und Viersätzigkeit als der Normalfall empfunden wird. Die Herausbildung des in mehrere abgeschlossene Sätze gegliederten Werkzyklus gegen Ende des 17. Jh. wird im theor. Schrifttum vermerkt, aber zunächst nicht eigens erörtert. É. Louliés beiläufige Formulierung anläßlich der Möglichkeiten einer chronometrischen Tempobestimmung in seinen *Éléments ou principes de musique* (Paris 1696, 16) machen nicht unbedingt klar, ob Mehrteiligkeit oder schon Vielsätzigkeit gemeint ist: „Il y avoit de toutes sortes de mesures & de toutes sortes de mouvements dans ces Sonates"; letzteres wird allerdings dadurch nahegelegt, daß gleichzeitig vom „mouvement de ses Airs" die Rede ist (ibid.). Einen der letzten Belege, der auch den einsätzigen Typus der Klaviersonate D. Scarlattis als weiterhin aktuelle, wenn auch nur noch periphere Realisierungsform der mit dem Begriff gemeinten Gattung ins Kalkül zieht, bietet C. Gervasonis *La Scuola della Musica* I (Piacenza 1800, 464): „Si compongono ancora Sonate d'un sol pezzo il quale per lo più è un Allegro". Ansonsten wird aus dem viersätzigen Modell der zu Beginn des 18. Jh. im BrossardD erstmals definierten sonata da chiesa (vgl. oben, V. (1)) nach der Mitte des 18. Jh., wenn auch ohne dogmatische Festlegung, rasch die Dreisätzigkeit mit der Satzfolge schnell–langsam–schnell. Türk tendiert 1789 dazu, die Dreisätzigkeit als den Idealfall zu begreifen, ohne indessen andere Erscheinungsformen auszuschließen (*op. cit.*, 390). Und Koch, *op. cit.* III, schreibt: „Die Sonate mit ihren Abarten, dem Duet, Trio und Quatuor hat keinen bestimmten Charakter, sondern die Hauptteile, woraus sie bestehet, nemlich ihr Adagio und beyde Allegro können jeden Charakter, jeden Ausdruck annehmen, den die Tonkunst zu schildern fähig ist" (315). Ein Jahrzehnt später läßt er die Anzahl der Sätze offen, eine Eigenschaft der Definition, die A. von Dommer im wesentlichen noch übernimmt:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Sonate*: Die allgemeine Benennung solcher zwey-, drey- oder mehrstimmigen Instrumentalstücke, die aus etlichen ausgefüllten Theilen von verschiedenem Charakter bestehen (1415);
DommerL (Lpz. 1865), Art. *Sonate*: ...ein aus mehreren, an Form und Inhalt zwar verschiedenen und in sich beschlossenen, dennoch aber in innerer Beziehung zu einander stehenden Sätzen gebildetes Tonwerk (779 f.).

Das gesamte frühe 19. Jh. hindurch wird teils die dreisätzige (etwa im BernsdorfL III, Offenbach 1861, 592), teils die viersätzige Erscheinungsform des Zyklus als Normalfall aufgefaßt (beispielsweise von C. Czerny, *Die Schule d. prakt. Tonsetzkunst...* II, Bonn o. J. [1844], 23 a). Für die Dreisätzigkeit versucht H. G. Nägeli in seinen *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung d. Dilettanten* (Stuttgart u. Tübingen 1826) eine Begründung:

Drittens wurde endlich das Allegro als die Hauptsache in der Instrumentalmusik, wo nicht erkannt, doch gefühlt, und faktisch hingestellt; man bekam gewöhnlich, in Sonaten und andern Tonstücken, auf ein Adagio zwey Allegro. In diesem Zeitpunkt warf Reichardt, der das nicht begreifen konnte, die wunderliche Frage auf, warum denn die Sonate gerade aus drey Sätzen bestehen, und ein Adagio zum Mittelsatz haben müsse. Die Antwort, obschon sie ihm Niemand gab, ist ganz einfach: Weil das Allegro, als gesteigertes Spiel, die Hauptsache ist, so kommt das Adagio, vermittelst langsamerer Fortschreitung zu jenem den Contrast bildend, ästhetisch zweckmäßig zwischen zwey Allegros zu stehen (173).

Bei Schilling heißt es 1838 im Rückblick auf die sonata da chiesa: „Jetzt ist, und mit Recht, dieser alte Zuschnitt der Sonate verlassen oder bedeutend verändert, und man schreibt Sonaten von 2, 3 und 4 Sätzen, ganz nach Belieben oder wie es die Empfindung eben giebt" (*op. cit.* VI, 420). A. B. Marx, der auch die zweisätzigen Klaviersonaten L. van Beethovens ausdrücklich würdigt, behandelt die viersätzige Form als den „in grössern Sonaten, Quatuors, Symphonien u.s.w." selbstverständlichen Typus, der aus dem Einschub des Scherzos „nach – oder vor dem Adagio" resultiert (*Die Lehre von d. mus. Komp.* II, Lpz. 1838, 483). Aber auch die Einsätzigkeit wird – wenn auch, wie am Beispiel der Klaviersonate op. 11 von I. Moscheles demonstriert, nur „ausnahmsweise" – akzeptiert (S. Jadassohn, *Die Formen in d. Werken d. Tonkunst*, Lpz. 1885, 90). Angesichts formaler Neuerungen wie derjenigen von Fr. Liszts großer h-moll-Sonate werden um die Jahrhundertmitte die Erscheinungsformen dieses etablierten Typus der Mehrsätzigkeit andererseits sogar als „gewisse aschgraue Gespenster drei- und viersatzigen Angedenkens" verspottet (L. Köhler, Rezension von *Fr. Liszt, An Robert Schumann. Sonate für d. Pianoforte*, NZfM, Bd. 41, 1854, 72 a). Ebenso wird aber auch noch zu Beginn des 20. Jh. die Legitimität der Begriffsverwendung Liszts entweder in Zweifel gezogen oder aber nur durch den Rückgang auf die allgemeinste Bedeutung des Terminus Sonate gerettet:

St. Krehl, *Mus. Formenlehre (Kompositionslehre)* I (Bln u. Lpz. [1902] ²1917): Auch in seiner H-Moll-Klaviersonate hat Liszt eine Umbildung der alten Sonate unternommen, indem er einesteils die Abgeschlossenheit der einzelnen Sätze aufgab und einen Teil in den andern übergehen ließ, andernteils bestimmte Motive immer wieder, wenn auch stark variiert, verwendete, um Einheitlichkeit in der Stimmung zu erzeugen. Es erscheint fraglich, ob es in so einem Fall noch richtig ist, eine Komposition mit Sonate zu bezeichnen, weil wir mit diesem Ausdruck die Vorstellung einer ganz bestimmten zyklischen Form verbinden. Allerdings war von Haus aus Sonate ja auch nur Benennung für ein Instrumentalstück (Sonate = Klingstück) im Gegensatz zur Kantate (= Singstück) (124).

(c) Schließlich wird der Begriff Sonate zunehmend mit SOLISTISCHER ODER GERINGSTIMMIGER BESETZUNG

verbunden. Scheibe teilt, noch ohne klare begriffliche Trennung, bei der Besprechung der drei- und der vierstimmigen Sonate die Termini „Trio" und „Quadro" als Unterbegriffe mit; die Solosonate (für ein Melodieinstrument und B. c. einerseits und für ein Tasteninstrument andererseits) repräsentiert für ihn keinen grundsätzlich anders gelagerten Typus (*op. cit.*, 74. Stück vom 20. 1. 1740, 675 ff.). Auch bei Quantz erscheinen die Begriffe Sonate und „Quatuor", „Trio" und „Solo" gleichberechtigt (*op. cit.*, 302 f.), und in Kochs Kompositionslehre werden ebenfalls ohne deutliche Trennung „Duet, Trio und Quatuor" als „Abarten" der Sonate erfaßt (zit. oben, III. (3)(b)). Türk hält den Sonatenbegriff für diverse Besetzungen offen und bezeichnet „Sonaten, wozu mehrere Stimmen gesetzt sind", als „*Sonate a due, a tre &c.*" (*op. cit.*, 391). Größere Besetzungen werden jedoch in der Folgezeit zunehmend als Trio, Quartett etc. begrifflich verselbständigt (obwohl bis ins 19. Jh. hinein Sonate als Bezeichnung einer Klaviertrio-Komposition belegt ist; vgl. etwa Fr. Schuberts 1812 entstandenen und im Ms. mit *Sonate* überschriebenen Klaviertriosatz D 28). Schon der Art. *Sonate* in Sulzers *Allgemeiner Theorie d. schönen Künste* grenzt die Besetzung mit zwei Hauptstimmen und B. c. aus der Betrachtung aus (loc. cit., 688 f.) und verweist ihre Besprechung an das Stichwort *Trio*. Allerdings bleiben diese begrifflich verselbständigten Gattungen in der Folgezeit strikt auf das Formmodell der Sonate bezogen (vgl. unten, VI. (2)).

VI. In Reaktion auf die Entwicklung eines drei- oder viersätzigen instr. Zyklus mit festgelegter und typisierter Satzfolge zur zentralen klassisch-romantischen Gattung wird – gefördert durch Abgrenzungsversuche gegen andere Gattungen – der Ausdruck Sonate seit dem 19. Jh. gleichzeitig zum SPEZIELLEN GATTUNGSNAMEN UND GATTUNGSÜBERGREIFENDEN ORDNUNGSBEGRIFF.

(1) Im frühen 19. Jh. wird der normative Anspruch des Gattungsbegriffs Sonate häufig in KONTRAST ZU FANTASIE bestimmt. Als Reaktion auf experimentelle Kombinationen der Gattungsbezeichnungen durch die Komponisten (am bekanntesten durch L. van Beethovens *Sonata quasi una fantasia* op. 27) werden Differenzen und Gemeinsamkeiten beider Gattungen erörtert. In einer anon. Rezension der AmZ XXVIII, 1826, über Fr. Schuberts Klaviersonate op. 42 (D 845) wird die Basis für die Verwendung des Begriffs Sonate zugunsten einer Assoziation des Werks mit dem Begriff Phantasie auf den „äussern Zuschnitt" reduziert:

Es führen jetzt viele Musikstücke den Namen Phantasie, an denen die Phantasie sehr wenigen oder gar keinen Antheil hat, und die man nur so tauft, weil der Name gut klingt und weil das Geisteskind, wie wild Wasser nach allen Seiten auslaufend, in keine gesetzliche Form sich hat fügen wollen. Hier führt einmal, umgekehrt, ein Musikstück den Namen Sonate, an dem die Phantasie ganz offenbar den grössten und entscheidendsten Antheil hat, und das wohl jenen Namen nur führt, weil es dieselben Abtheilungen, überhaupt denselben äussern Zuschnitt hat, wie die Sonate, übrigens aber, dem Ausdruck und der Technik nach, zwar in rühmlicher Einheit beharrt, aber in den abgesteckten Gränzen sich so frey und sonderbar bewegt, dass es nicht mit Unrecht Phantasie heissen könnte (137).

Die prinzipielle Offenheit der Begriffe Sonate und Fantasie betont 1838 auch G. Schillings Art. *Sonate* in seiner *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838); zugleich wird aber dieser Sachverhalt als eine noch junge Erscheinung begriffen: „Weniger ist die Sonate gegenwärtig nach der Fantasie hin begränzt, zu welcher Alles hinfließt" (420). 1839 stellt R. Schumann in einer Rezension über „Sonaten für das Klavier" sogar die Entscheidung für die angemessene Gattungsbezeichnung, die er als terminologische Spitzfindigkeit empfindet, zur Disposition:

So stand es vor zehn Jahren um die Sonate, so steht es noch jetzt. Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber, scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollten nicht jahrhundertelang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht, und das andere erfleht von eurem guten Genius (Gesammelte Schriften, hg. von M. Kreisig, Lpz. [5]1914, I, 395).

In A. B. Marx' *Lehre von d. mus. Kompos.* III (Lpz. 1845, 326) wird schließlich der enge Zusammenhang der Gattungsbegriffe Sonate und Fantasie dadurch im doppelten Sinne aufgehoben, daß Marx zwar die Fantasie am Ende seiner Formenlehre als das ideelle Ziel aller Formentwicklung postuliert, damit aber gerade die Sonate wieder als selbständiges Formprinzip bestätigt.

(2) Vor allem durch die Schriften von A. B. Marx münden die Bemühungen um die Kodifizierung der Gattung gegen Mitte des 19. Jh. in die Verallgemeinerung des Begriffs Sonate zu einem gattungsübergreifenden KOMPOSITIONSPRINZIP; es bildet den Inbegriff des für die neuzeitliche Musik als grundlegend erachteten Prinzips der thematischen Arbeit (→ *Thematische Arbeit* III. (1)–(2)). Noch im späten 18. Jh. rangiert das Konzept der Sonate nach dem der Symphonie. So behandelt J. A. Scheibe die Sonate stets erst nach den großbesetzten Gattungen der Instrumentalmusik (vgl. *Critischer Mus.*, Lpz. [2]1745, 40. Stück vom 2. 6. 1739, 379, 49. Stück vom 4. 8. 1739, 450 u. 74. Stück vom 20. 1. 1740, 675 f.), und auch H. Chr. Koch bringt 1793 die Begriffe in dieselbe Rangfolge (zit. oben, V. (3)).

Seit Anfang des 19. Jh. beginnt sich das Verhältnis umzukehren. In C. Gervasonis *La Scuola della Musica* I (Piacenza 1800, 489) wird der Sonatenbegriff bereits als Grundlage instr. Kompositionstechnik dargestellt: „Tutto quanto si è dimostrato nella formazione della Sonata, si applichi alla Composizione della Sinfonia, la quale infatti altro non è che una Sonata". Marx bezeichnet die Symphonie als „eine Sonate für das Orchester" (*Etwas über d. Symphonie u. Beethovens Leistungen in diesem Fach*, Berliner Allgemeine Mus. Zeitung I, 1824, 167 b) und schafft damit die Voraussetzung für seine spätere, umfassend rezipierte Verallgemeinerung der Sonate zum Modellfall der thematischen Arbeit, die „die Zergliederung des Themas und seine stückweise Durcharbeitung" (*Die Lehre von der mus. Kompos.* II, Lpz. 1838, 268) zum übergreifenden Form- und Kompositonsprinzip erhebt, während diese sich in der Fuge auf die Zwischenspiele beschränkt. Auch C. Czerny empfindet die Symphonie als von dem Prinzip der Sonate ableitbar: „Alles dieses ist der Sonate so ähnlich, dass wir nur auf diese verweisen können, und dass daher die Sinfonie eigentlich nur eine, für das ganze Orchester komponirte Sonate genannt werden kann" (*Die Schule d. prakt. Tonsetzkunst*... II, Bonn o. J. [1844], 23 a). Im selben Jahr plädiert J. Chr. Lobe, für diese Zeit bereits untypisch, noch einmal für die umgekehrte Reihenfolge der Betrachtung:

Compos.-Lehre (Weimar 1844): Nach dieser eben angedeuteten Form der Sinfonie nun sind, der Hauptsache nach, Sonaten, Duetten, Trio's, Quartetten, Quintetten u.s.w. gebildet... Alle diese Verschiedenheiten zu erkennen, wird dem Studirenden nach der Entwickelung der Sinfonieform gar keine Schwierigkeit mehr verursachen (165).

Dagegen wird die grundsätzliche Verknüpfung des Sonatenbegriffs mit der Entwicklung der thematischen Arbeit am Ende des 19. Jh. von H. Riemann, der Marx' Ansatz konkretisiert, im Blick auf „die ersten Sonatenkompositionen für ein Soloinstrument (Violine, Kornett) mit Generalbaß" historisch begründet: Mit ihnen „trat wenigstens die thematische Arbeit in größeren Zügen allmählich an die Stelle des im übrigen formlosen Umhervagierens in Skalen- und Akkordfigurationen" (*Die Elemente d. mus. Ästhetik*, Bln u. Stuttgart 1900, 220). Der Begriff Sonate wird damit zu einer allgemeinen Kategorie in der logischen Rangfolge der Gattungen. Der Art. *Symphonie* des Mendel/ReißmannL X (Bln 1878, 38) repräsentiert die seit dem letzten Viertel des 19. Jh. übliche Sichtweise, wenn er den Begriff Sonate im Doppelsinn eines Gattungsnamens und eines über den Einzelgattungen stehenden Ordnungsbegriffs verwendet: „Als entsprechendste Form dieses neuen Orchesterwerks aber erwies sich die der Sonate..., welche durch den Meister [sc. Haydn] bereits in ihren Grundzügen festgestellt worden war".
Die um 1900 weit verbreitete Betrachtung der Symphonie als einer Sonate für Orchester wird auch von V. d'Indy nicht strikt zurückgewiesen, sondern nur vorsichtig relativiert; im übrigen erklärt er vorher bereits die Sonate zum „Prototyp" fast aller Instrumentalformen:

Cours de Compos. Mus. II, 1 (Paris o. J. [1909]): L'importance exceptionnelle de la *Sonate*, véritable prototype de presque toutes les formes instrumentales subséquentes, a rendu nécessaire la subdivision de son étude en trois chapitres... (10);
op. cit. II, 2 (posthum Paris 1933): ...aussi la qualification „Sonate pour Orchestre" appliqué par plusieurs auteurs à la Symphonie ne doit-elle être acceptée qu'avec certaines restrictions (103).

(3) In der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird der Begriff Sonate in dem Maße, in dem die damit bezeichnete Gattung zum Gegenstand intensiver historischer Forschung wird, in eine EVOLUTIONÄRE UND NORMATIVE PERSPEKTIVE gerückt; den Bedeutungsumfang des Begriffs begrenzt nun die Vorstellung eines aus dem Œuvre Beethovens abstrahierten Idealtypus. Bahnbrechend für die Erforschung der Frühgeschichte der Sonate wird I. Faissts umfangreiche Studie *Beitr. zur Gesch. d. Claviersonate* (Caecilia XXVI, 1846, u. XXVII, 1847). Der Arbeit Faissts verpflichtet zeigt sich der Art. *Sonate* des BernsdorfL III (Offenbach 1861), indem er die Begriffsdefinition in weiter historischer Perspektive entfaltet; der Schluß des Artikels stellt aber unmißverständlich klar, daß diese historische Perspektive zugleich eine teleologische ist:

Sonate... ursprünglich der allgemeinste Ausdruck für einen Instrumentalsatz (und in diesem Sinne der *Cantata*, als allgemeinstem Ausdruck für einen Vokalsatz, entgegengesetzt), wurde später, da sich verschiedene Formen der Instrumentalmusik ausbildeten, in mehr als einem Sinne angewendet... (591);
Bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts war trotz des durch Scarlatti Gewonnenen die Sonate noch immer nicht ganz von der Suite emanzipirt, d. h. es kamen immer noch viele Sonaten vor, welche den Suiten mehr oder weniger glichen oder in sie hinüberspielten; erst von dem angegebenen Zeitpunkte an schälte sich von Tag zu Tag entschiedener die Sonate, wie wir sie jetzt verstehen, heraus, bis sie durch Phil. Emanuel und Johann Christian Bach, und nach diesem durch Haydn ihre endliche, dem Wesentlichen nach, feste Formbestimmung erhielt. An die Genannten schließen sich, jeder in seiner Weise weiterbildend, Mozart und Clementi an, und der Titane Beethoven endlich hat die Sonatenform in einer Mächtigkeit, Fülle und Tiefe behandelt, die vorläufig wenigstens als ein krönender Abschluß zu betrachten ist (593 f.).

Das gleiche Zusammenspiel von historisierender Begriffserweiterung und evolutionär-normativer Zuspitzung der Begriffsgeschichte kennzeichnet den Art. *Sonate* des RiemannL (Lpz. 1882); hier wird die Sonate der Wiener Klassik als der Zeitpunkt ihrer „endgültigen Feststellung" charakterisiert:

Sonate... ist ursprünglich, d. h. als die Anfänge einer selbständigen Instrumentalmusik... sich entwickelten, eine ganz allgemeine Bezeichnung für Instrumentalstücke (wie

Toccata speziell für Tasteninstrumente) und der Gegensatz von *Cantata*... Die letzte Vollendung der Form der Sonate, namentlich ihres charakteristischen ersten Satzes... erfolgte durch Domenico Scarlatti, Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn... Die Form der Sonate wurde nach ihrer endgültigen Feststellung durch Haydn, Mozart und Beethoven auf die Komposition für verschiedenes Ensemble (Violine und Klavier, Klavier, Violine und Cello [Streichtrio], Streichquartett etc.) und für Orchester (Symphonie) übertragen; besonders haben die ersten Allegrosätze dieser cyklischen Werke stets die ausgebildete Sonatenform (862 a f.); vgl. auch den Art. *Sonata* des Mendel/ReissmannL IX, Bln 1878, 304 f.

Auch im Stichwort *Sonate* des SchuberthL (Lpz. "1891) werden Gattungs- und Begriffsgeschichte ausführlich gewürdigt, die Erscheinungsform der Sonate der Wiener Klassik aber – bei großer Offenheit gegenüber der Frage der Satzfolge und -anzahl – zum „Gipfelpunkt" der Entwicklung verabsolutiert:

Sonate, Klangstück, hiess ursprünglich jedes Instrumentalstück, im Gegensatz zur Kantate, Singstück, oder Toccata, Stück für Tasteninstrumente. Sie wurde, ähnlich wie die Sinfonia zur Einleitung bei dramatischen Tonwerken, zum Eingang gesungener kirchlicher Werke benutzt...
Durch *J. Haydn, Mozart* und *Beethoven* wurde dieselbe auf ihren Gipfelpunkt gefördert, zu einem Kunstwerk, dessen Sätze nicht lose aneinandergereiht sind, wie bei der Suite, sondern deren Folge aus innerer Notwendigkeit hervorgeht, und das bestimmt ist, einen reichen und ausdrucksvollen Gefühlsinhalt zu entfalten... Die Anzahl der Sätze in der Sonate ist sehr verschieden... Auch die Folge der Sätze ist verschieden... (541 f.).

Diese Perspektivierung des Begriffs Sonate bildet die Voraussetzung für C. Reineckes am Ende des 19. Jh. vorgenommene emphatische Sichtung des „in der gesammten Musik-Litteratur ganz einzig dastehenden Sonaten-Cyklus des grössten aller Instrumental-Componisten" (*Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten*, Lpz. 1897, 128).

(4) Im Umkreis der sogenannten energetischen Formbetrachtung des frühen 20. Jh. wird der Begriff Sonate – in einer Steigerung der dem Begriff Sonate im 19. Jh. zugewachsenen Normativität – zur VOKABEL FÜR EINE GEISTIGE HALTUNG ODER EIN WELTANSCHAULICHES PRINZIP. So stilisiert A. Halm mit weitreichenden Folgen für die Musikwissenschaft und die Musikästhetik des 20. Jh. die Begriffe Fuge und Sonate zu zwei grundlegend differenten und mit Bachs sowie Beethovens Werken verbundenen „Kulturen der Musik", in deren historischer Aufeinanderfolge Fuge das ästhetische Bild der Individualität, Sonate dagegen – von Halm darum überaus skeptisch beurteilt – das Bild ihrer staatlichen Organisation erfaßt:

Von zwei Kulturen d. Musik (München 1913): Die Sonate von drei oder vier Sätzen ist nur die Projektion des grundsätzlich gleichen Geschehens innerhalb der Hauptform, in welcher der erste Satz zu stehen pflegt. So ist in der Sonate eine Fülle von Verschiedengeartetem einem Ganzen dienstbar gemacht; Ueber- und Untergeordnetes sowie Ebenbürtiges ist schliesslich, alles zusammen, der Form selbst, der Idee der Sonate (ich meine natürlich nicht etwa der poetischen „Idee" der Sonate!) untertan; umgekehrt ist die Fugenform der Idee eines Themas, ihrer Verkörperung geweiht. Die Fuge hat mehr Struktur als Aufbau, sie gleicht eher einer gesonderten Existenz, einem Lebewesen, etwa einem Baum, wenn man konkrete Vorstellungen wagen will; s i e i s t d i e F o r m e l e i n e r I n d i v i d u a l i t ä t. Die Sonate dagegen ist die Formel des Zusammenwirkens vieler Individuen, ist ein Organismus im grossen: s i e g l e i c h t d e m S t a a t (33);
Es ist etwas von bureaukratischer Gesinnung in der klassischen Sonate. Das Individuum, d. i. das Thema, die Melodie, gilt dort nicht sowohl als ein Wesen für sich, mit eigenen Rechten, mit eigenem Leben; es wird vielmehr gebraucht, verbraucht: seine Leistung wird begehrt... Oder, wenn man das lieber will, möchte die klassische Sonate wohl auch mit einem Ameisenstaat verglichen werden, der uns als die verkörperte Arbeitsteilung sowohl erschreckt als auch in bewunderndes Staunen versetzt (252 f.).

Was Sonate für Halm verkörpert, „ist eben der grosse Staatsgedanke, der, einmal erschienen, unser Denken nicht mehr freigibt" (253). Aus dieser Stilisierung der Sonate gewinnt Th. W. Adorno seine geschichtsphilosophische Kritik gleichermaßen wie seine Interpretation des Sonatenbegriffs und seines gegenständlichen Korrelats als eines seinerseits kritischen Prinzips:

Schönbergs Bläserquintett [1928], in: *Moments mus.* (Ffm. 1964): Als Schönberg unter dem Zwang seiner harmonisch-kontrapunktischen Emanzipation die Kritik der Sonate begann, war die Form noch so mächtig, daß in ihr die Verwandlung der Mittel, die die Intention erheischte, sich nicht vollziehen ließ. Die Sonatenform fiel darum. Sie aber hatte, mit der Idee der Durchführung, selbst einen entscheidenden Anstoß zum Bruch mit dem tonalen Bezugssystem geliefert. So konnte es geschehen, daß, nachdem die harmonisch symmetrischen Schranken der Sonate definitiv gefallen waren, die Kritik der Sonate endlich auf sie zurückschlug, in ihr sich erfüllte (Gesammelte Schriften XVII, Ffm. 1982, 143);
Form in d. neuen Musik (Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik X, Mainz 1966): Die Spannung zwischen einem „Inhalt", nämlich den musikalischen Einzelgestalten, und einer „Form", nämlich ihrer Integration in der Zeit, zum Prinzip der Komposition zu erheben, umschreibt wohl den Geist der Sonate insgesamt... Abstrakt dürfte man, wie wohl August Halm zuerst erkannte, die Spannung als die zwischen dem Allgemeinen und Besonderen der Komposition definieren... Das trotz allem statisch-symmetrische Schema der Sonate weigerte sich deren Wesen, der Dynamik. Diese war, einmal von der Sonate entbunden, nicht durch die Sonate aufzuhalten. Wollte man geschichtsphilosophisch deuten, was im Verhältnis zu den Formen sich zutrug, so wäre wohl daran zu erinnern, daß in der realen Gesellschaft die vom Liberalismus gelehrte Harmonie von Einzelinteresse und Gesamtinteresse mißlang. Indem Kunst, soweit sie ungebrochen aufs Allgemeine sich verließ, jene Harmonie als geleistet vorstellte, wurde sie zum Schein gegenüber der Gesellschaft, deren Wahrheit in ihr sich aussprechen sollte (loc. cit. XVI, Ffm. 1978, 608 ff.).

Auch E. Bloch formuliert seinen geschichtsphilosophischen Einsatz des Begriffs Sonate in ständigem Bezug auf Halm; zugrunde liegt die „Abenteuerwelt des gelockerten, dramatisch symphonischen Stils der absoluten, der Beethovenschen Sonate" (*Geist d. Utopie* [1923], Werkausgabe III, Ffm. 1991, 81) mit der Voraussetzung, daß „in Sonate wie in Symphonie die gleiche organisch gegliederte Handlung" lebe (85).

Dieses ins Weltanschauliche projizierte Modell einer komplexen, dialektischen Beziehung von Besonderem und Allgemeinem steht auch hinter dem von Beethoven abstrahierten Idealtyp der Sonate, deren Entwicklungsidee von K. Westphal, begrifflich als das „Sonatenganze" gefaßt, der romantischen Realisierung der Sonate abgesprochen wird: „Das Sonatenganze, die Entwicklung eines musikalischen Geschehens, das die Teile realisieren helfen, ist in der Romantik nicht mehr das Gestaltungsziel" (*Die romantische Sonate als Formproblem*, SMZ LXXIV, 1934, 117).

(5) Lexikalische Definitionen bis in die jüngste Gegenwart hinein zeigen, daß in der Begriffsgeschichte im engeren Sinn seit dem Ende des 19. Jh. KEINE WESENTLICHE WEITERENTWICKLUNG stattgefunden hat. Soweit neuere Fachlexika die Definition des Begriffs mit Differenzierungen versehen, reflektiert dies eine qualitativ neue Stufe der Begriffsverwendung allenfalls insofern, als sie, um die implizite Normativität der lexikalischen Definitionen des 19. Jh. zu umgehen, in stärkerem Maße die Resultate der gattungsgeschichtlichen Forschung mit einer möglichst umfassenden Begriffsdefinition zu verbinden versuchen. In diesem Sinne konzentriert W. St. Newman 1965 seine Begriffserklärung auf sechs in jedem Falle zutreffende Kriterien, um die traditionelle evolutionäre Sichtweise zu überwinden:

Art. *Sonate*, MGG XII (1965): Auf diese Weise lassen sich etwa sechs Merkmale, die im Laufe der Geschichte der Sonate stets vorherrschend waren, verallgemeinern. Von einigen bemerkenswerten Ausnahmen abgesehen, handelte es sich bei Sonaten immer um: 1. selbständige Instrumental-Musik ohne Mitwirkung von Singstimmen, 2. absolute Musik ohne Programm, 3. Konzert- oder Unterhaltungsmusik ohne spezifisch soziale Funktion, 4. solistische oder Kammermusik für einen bis vier Spieler ohne orchestrale bzw. mehrfache Stimmen-Besetzung, 5. zyklisch angelegte Musik in zwei- bis viersätziger, nicht einsätziger Gestalt, und 6. großräumig konzipierte Musik, die einige der ausgedehntesten Formen absoluter Musik herausbildet (869).

Um eine historisch begründete Differenzierung des Begriffs sowie um die Vermeidung evolutionärer und wertender Perspektivierung bemüht sich ebenfalls die Definition im *Sachteil* des RiemannL (Mainz 1967):

Sonate... ist eine eigenständige, seit Mitte des 17. Jh. in der Regel mehrsätzige und zyklisch angelegte Instrumentalkomposition in kleiner oder solistischer Besetzung. Die Bezeichnung Sonate bezieht sich jedoch nicht auf eine eng zu umgrenzende Gattung; Überschneidungen mit anderen Instrumentalformen (Toccata, Concerto, Sinfonia, Suite) sind vor allem im 17. und 18. Jh. nachweisbar (880 b).

In ähnlicher historischer Orientierung wird auch im New GroveD XVII (London 1980) eine generelle Begriffsdefinition dem von Newman und M. Tilmouth gemeinsam gezeichneten Art. *Sonata* vorangestellt:

A term used to denote a piece of music usually but not necessarily consisting of several movements, almost invariably instrumental and designed to be performed by a soloist or a small ensemble. The solo and duet sonatas of the Classical and Romantical periods with which it is now most frequently associated generally incorporate a movement or movements in what has regrettably come to be called Sonata Form (or ‚first-movement form'), but in its actual usage over rather more than the last five centuries the title ‚sonata' has been applied with much broader formal and stylistic connotations than this (479 b).

(6) In der kompos. Praxis des 20. Jh. ist die Tendenz zu beobachten, bei der Verwendung des Begriffs Sonate das gesamte durch die Begriffsgeschichte gebotene Spektrum an Verwendungsmöglichkeiten auszunutzen, wodurch der Begriff eine abermalige Bedeutungserweiterung, aber auch einen VERLUST AN VERBINDLICHKEIT erfährt. Die Auseinandersetzung mit der impliziten Normativität des Begriffs läßt noch Ch. Ives in dem 1920 publ. Vorwort zu seinen *Essays before a sonata* erkennen; die Benennung seiner „Concord Sonata" sei nur in Ermangelung eines genaueren Terminus erfolgt:

The following pages were written primarily as a preface or reason for the (writer's) second pianoforte sonata – „Concord, Mass., 1845", – a group of four pieces, called a sonata for want of a more exact name, as the form, perhaps substance, does not justify it (*Essays before a sonata and other writings*, hg. von H. Boatwright, New York 1964, 1).

Im Ms. heißt es sogar ursprünglich noch deutlicher: „though the form or substance neither justifies or deserves it" (1, Anm.). Dagegen ist I. Stravinskijs Benennung seiner Klaviersonate (1924) als bewußter Rückgriff auf das Frühstadium der Begriffs- und Gattungsgeschichte zu verstehen:

Chroniques de ma vie (Paris [1935/36] ²1962): Aussi décidai-je de composer une pièce à plusieurs mouvements pour piano solo. Ce fut ma *Sonate*. Je l'ai nommée ainsi sans vouloir, toutefois, lui donner la forme classique, telle que nous trouvons chez Clementi, Haydn et Mozart, et qui est toujours, comme on le sait, conditionée par son *allegro*. Le terme *sonate*, je l'ai employé dans la signification originelle, somme dérivant du mot *sonare*, en opposition à *cantare* d'où vient *cantate*. Par conséquent, en usant de ce terme, je ne me voyais pas lié par la forme consacrée dès la fin du XVIIIe siècle (177).

Stravinskijs Komposition und Titelwahl werden von S. Borris als Ansatz zur Überwindung der „Krise der Sonate im 20. Jh." gewürdigt, aber zugleich als Unterlaufen des im Begriff der Sonate implizierten normativen und von Borris verteidigten Anspruchs kritisiert:

Die Krise d. Sonate im 20. Jh., Fs. W. Vetter (Lpz. o. J. [1970]): Damit war der spielerische Charakter der älteren Sonate, etwa zwischen Domenico Scarlattis sonata-Typ und Haydns frühen Sonaten, als Modell legitimiert. Die Entwicklung der Sonate als ernstes ausdrucksträchtiges, zyklisches Musikstück, wie sie sich von Beethoven bis zu Brahms entfaltet hatte, blieb außer Betracht (368).

Demgegenüber zeigt die kompos. Praxis des späten 20. Jh., daß Rückgriffe auf die Frühgeschichte des Begriffs Sonate nicht einfach dessen ursprünglich einfachsten und allgemeinen Sinn als Synonym für Instrumentalmusik wiederherstellen, sondern zur Bedeutungserweiterung jenseits der im 19. und frühen 20. Jh. entwickelten Normativität tendieren, indem sie sich – und sei es nur durch die zitatähnliche Verwendungsweise oder die besondere Kontextualisierung des Begriffs Sonate – auf diverse, historisch vor der Normierung der sogenannten Sonatenform ausgeprägte Modelle beziehen: so etwa J. Cage in seinen *Sonatas and Interludes* (1946–1948) oder G. Amy in seiner *Sonata pian' e forte* (1974). In diesem Sinne lassen sich auch große Besetzungen (so in Fr. M. Beyers *Mysteriensonate*, 1987) und die Einbeziehung von Vokalstimmen (so bei Amy 1974; vgl. auch schon N. K. Medtners *Sonate–Vocalise* op. 41 [1921]) als Anspielungen auf ältere Modelle verstehen, die den theor. inzwischen stark eingeengten und konkretisierten Begriff Sonata praktisch wieder erweitern, ihm aber auch einen Teil seiner historisch gewachsenen Verbindlichkeit nehmen.

(7) Im 20. Jh. wird der Begriff Sonate als METAPHORISCHER TITEL AUCH IN NICHT-MUSIKSPEZIFISCHEN BEREICHEN verwendet. Offenbar durch die Personalunion von Komponist und Maler angeregt sind die sieben *Bildersonaten* von M. K. Ciurlionis (1907/08), die teilweise als mehrteilige Zyklen mit Titeln für die Einzelbilder angelegt sind, die der Satzfolge der Sonate entsprechen: *Frühlingssonate*, *Meeressonate* (mit den Bildern *Allegro, Andante, Finale*), *Natternsonate* (mit den Bildern *Allegro, Andante, Scherzo, Finale*), *Pyramidensonate*, *Sommersonate*, *Sonnensonate*, *Sternensonate*. Auch bei M. Duchamp findet sich, allerdings durch den Objektbezug der Darstellung unterstützt, der Bildtitel *Sonate* (1911). Auffällig ist freilich, daß der Begriff Sonate zur Benennung eines Kunstobjekts (vgl. ferner Fr. Marcs *Sonatine für Geige u. Klavier*, 1913, oder N. J. Paiks *Sonatine für Goldfisch*, 1975) wesentlich seltener begegnet als andere mus. Gattungsbegriffe wie Symphonie oder Fuge (→ *Fuga* VIII.; vgl. insgesamt *Vom Klang d. Bilder. Die Musik in d. Kunst d. 20. Jh.*, hg. von K. von Maur, München 1985, 72, 108, 142, 297, 344 f., 379). Als Filmtitel begegnet der Begriff in I. Bergmans *Höstsonaten* (1977; dtsch. *Herbstsonate*, 1978). Nachdem der Begriff Sonate schon im Titel von L. N. Tolstojs Erzählung *Krejcerova sonata* (1891) symbolisch und im Titel von A. Strindbergs Drama *Spöksonaten* (1908; dtsch. *Gespenstersonate*, 1908) als Hinweis auf die Formanlage eingesetzt worden ist, macht ihn K. Schwitters für den Inhalt und die Struktur des Werks selbst fruchtbar (*Ursonate*, 1927/1932). Seine Erläuterungen zu der frühen Fassung des Gedichts (1927) zeigen, in welchem Maße die dem Begriff Sonate inzwischen zugewachsene Konnotation als Inbegriff eines logisch-ökonomischen Kompositionsprinzips bei der Titelwahl ausschlaggebend gewesen ist; dementsprechend wird der Gegensatz der freien Kadenz des Finalsatzes zu der „übrigen starren Sonate" betont:

Meine Sonate in Urlauten ist auf dem ersten Satz aufgebaut[,] einem Rondo mit dem Hauptthema ‚Fümms...' ...Nun etwas über den Aufbau. So dadaistisch und willkürlich das Sammeln der Themen und Anregungen war, so streng ist die innere Logik, Strenge und Konsequenz der Durcharbeitung und Gruppierung. Die Sonate besteht aus 4 Sätzen, einer Einleitung, einem Schluß und siebentens einer Kadenz im vierten Satz... (*Das literarische Werk* V, hg. von Fr. Lach, Köln 1981, 289 f.);
Ich selbst trage jedesmal eine andere Kadenz vor und erreiche dadurch, da ich sonst alles wörtlich auswendig vortrage, daß die Kadenz besonders lebendig wirkt und einen großen Gegensatz zu der übrigen starren Sonate bildet (292).

Im Unterschied zu Schwitters, dessen Titelwahl die Geschichte des normativ gewordenen Gattungsbegriffs reflektiert, meint im Titel der Erzählung *Cartesian Sonata* von W. H. Gass, deren Gegenstand und zugleich Gestaltungsmittel akustische Imaginationen der Protagonistin sind, der Begriff Sonata das Phänomen des Klingens in einem allgemeinen und umfassenden Sinne, wie er allenfalls in der Frühgeschichte der Begriffsverwendung nachweisbar ist (Gass, *Cartesian Sonata and other Novellas*, New York 1998).

Lit.: C. F. BECKER, Die Klaviersonate in Deutschland, NZfM, Bd. 7, 1837; J. S. SHEDLOCK, The Pianoforte Sonata, London 1895; O. KLAUWELL, Gesch. d. Sonate, Lpz. 1899; H. RIEMANN, Die Trio-Sonate d. Gb.-Epoche, in: Praeludien u. Studien III, Lpz. 1901; DERS., Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten, Bln 1918/19; A. SCHERING, Zur Geschichte d. Solosonate in d. ersten Hälfte d. 17. Jh., Fs. H. Riemann, Lpz. 1909; K. WESTPHAL, Die Sonate als Formproblem d. modernen Musik, Anbruch XI, 1929; P. EGERT, Die Klaviersonate im Zeitalter d. Romantik, Lpz. 1934; W. ST. NEWMAN, A History of the Sonata Idea, 3 Bde, Chapel Hill 1959, 1963 u. 1969; D. SCHULTE-BUNERT, Die dtsch. Klaviersonate d. 20. Jahrhunderts, Regensburg 1963; S. BONTA, The Uses of the Sonata da Chiesa, JAMS XXII, 1969; N. M. JENSEN, Solo Sonata, Duo Sonata and Trio Sonata, Fs. J. P. Larsen,

Kopenhagen 1972; E. SELFRIDGE-FIELD, Canzona and Sonata, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music IX, 1978; CH. ROSEN, Sonata Forms, New York 1980; D. KÄMPER, Die Klaviersonate nach Beethoven, Darmstadt 1987; H. EICHHORN, Sonata con voce, Jb. Alte Musik I, 1989.

Hans-Joachim Hinrichsen, Berlin 1998

Sonatenform, Sonatenhauptsatzform

dtsch. (seit 1824 bzw. 1924); engl. sonata form, sonata-allegro form, franz. forme sonate, ital. forma sonata.

I. Als Terminus für den im 18. Jh. herangebildeten MEHRSÄTZIGEN INSTRUMENTALMUSIK-ZYKLUS bezeichnet der Begriff Sonatenform seit den 1820er Jahren im deutschsprachigen Musikschrifttum den in der Abfolge seiner Sätze typisierten Werkzusammenhang im Unterschied zur älteren bloß suitenartigen und sowohl hinsichtlich der Folge wie der Anzahl der Einzelsätze wenig festgelegten Reihungsform.

(1) In diesem Sinne wird der Ausdruck, unter ausdrücklicher HERVORHEBUNG SEINER GATTUNGSÜBERGREIFENDEN GELTUNG, wohl erstmals 1824 von A. B. Marx (in der Berliner Allgemeinen Mus. Zeitung) verwendet.

(2) Durch die gleichzeitig aufgekommene Verwendung der Prägung Sonatenform zur Bezeichnung der Einzelsatzform ergibt sich eine KONKURRENZ ZWEIER WORTBEDEUTUNGEN, aufgrund deren Marx 1838 eine „Zweideutigkeit der Benennung" konstatiert und auf eine Entscheidung zugunsten der Einzelsatz-Bezeichnung drängt.

(3) Auch danach jedoch kommt es häufig sogar zu einem ZUSAMMENTREFFEN BEIDER VERWENDUNGSARTEN in einem und demselben Text. (a) In der Regel wird die EINDEUTIGKEIT DURCH DEN VERWENDUNGSKONTEXT GESICHERT. (b) In der mus. Ästhetik der sogenannten Neudeutschen Schule läßt sich eine Begriffsverwendung beobachten, für die die MEHRDEUTIGKEIT des Ausdrucks Sonatenform KEINE PROBLEMATISIERUNG zu erfordern scheint; vielmehr dient hier der bewußt nicht eindeutig fixierte Begriff – den Zyklus oder die Satzform meinend – zur meist kritischen Bezeichnung eines als historisch überholt empfundenen Phänomens.

(4) Zumeist wird jedoch bei der Verwendung des Begriffs Sonatenform für den mehrsätzigen Zyklus einer BEDEUTUNGSVERWECHSLUNG DURCH EINE BESCHRÄNKUNG AUF DEN ZYKLISCHEN WORTSINN VORGEBEUGT. In der Regel werden dann für die Form des Einzelsatzes Umschreibungen oder Alternativtermini verwendet.

(5) In neuerer Zeit wird angesichts der Tatsache, daß der Terminus Sonatenform sich zunehmend zur Bezeichnung der Einzelsatzform durchgesetzt hat, der Begriff Sonatenform, wenn er sich auf den Zyklus beziehen soll, mit PRÄZISIERENDEN ZUSÄTZEN versehen (beispielsweise als „zyklische Sonatenform").

II. Als Bezeichnung für eine SPEZIFISCHE EINZELSATZFORM tritt der Begriff Sonatenform ebenfalls im ersten Jahrgang der Berliner Allgemeinen Mus. Zeitung (1824) auf. Er setzt sich im Lauf des 19. Jh. gegen Alternativtermini und nichtterminologische Umschreibungen weitgehend, jedoch nicht vollständig durch.

(1) Nach einer frühen und nur indirekten Verbindung des Begriffs mit einer systematischen Formbeschreibung in der Berliner Allgemeinen Mus. Zeitung 1828 wird der Terminus Sonatenform erstmals 1838 und 1845 von A. B. Marx AUSDRÜCKLICH MIT DER DETAILLIERTEN BESCHREIBUNG DER MIT IHM ERFASSTEN FORMMERKMALE ZUSAMMENGESCHLOSSEN.

(2) Im Anschluß an die Marxsche Kompositionslehre, deren Aufbau und Terminologie viele für den Konservatoriumsunterricht konzipierte Lehrbücher beeinflußt, von diesen aber auch einer didaktischen Reduktion unterworfen wird, gewinnt der Begriff Sonatenform im Sinne der Einzelsatzform allmählich an Verbreitung. Gegen Ende des 19. Jh. wird generell der BEZUG AUF DIE EINZELSATZFORM ALS HAUPTBEDEUTUNG DES BEGRIFFS empfunden. Für die vorsichtige und häufig zunächst noch distanzierte Übernahme des Begriffs ist seine Relativierung als „sogenannte Sonatenform" (so etwa bei H. Riemann) ein wichtiges Indiz.

(3) Wenn auch seit den späteren Schriften Riemanns der Begriff Sonatenform in dem von Marx vorgeschlagenen Sinne als allgemein verbreitet gelten kann, ist er dennoch ZU KEINER ZEIT ZUM KONKURRENZLOS GÜLTIGEN TERMINUS FÜR DIE VON IHM BEZEICHNETEN FORMPRINZIPIEN GEWORDEN. (a) Einerseits muß sich der Begriff im 19. Jh. gegen die NICHT SPEZIFISCH TERMINOLOGISCHEN UMSCHREIBUNGEN ODER ALTERNATIVTERMINI durchsetzen, von denen allerdings keiner solche Verbreitung findet wie der Begriff Sonatenform; (b) andererseits werden ihm vor allem im 20. Jh. Versuche einer begrifflichen PRÄZISIERUNG zuteil (etwa der 1924 von H. Grabner eingeführte Terminus Sonatenhauptsatzform).

(4) Gelegentlich werden grammatische Ableitungsformen des Terminus Sonatenform eingesetzt. Von nur untergeordneter Bedeutung ist die adjektivische Verwendung. Häufiger begegnet die im 20. Jh. aufgekommene PLURALBILDUNG des Begriffs, die entweder den personalstilistisch differenzierten Umgang mit der Sonatenform oder die Ausprägungen dieses Formprinzips in verschiedenen Gattungen bzw. in den Einzelsätzen des Zyklus bezeichnet.

III. Hinter dem auf den Einzelsatz bezogenen Terminus Sonatenform steht vom Beginn seiner Verwendung an eine FÜLLE VON MITEINANDER VERBUNDENEN TECHNISCH-FORMALEN BESCHREIBUNGSMERKMALEN UND INHALTLICH-ÄSTHETISCHEN BEGLEITVORSTELLUNGEN, durch die der Begriff ins Zentrum ge-

schichtsphilosophisch-ästhetischer wie auch analytisch-methodologischer Diskussionen gerät.

(1) Seit den 1820er Jahren werden mehrere teils aufeinander aufbauende, teils kritisch aufeinander reagierende, teils auch voneinander unabhängige FORMTHEORETISCHE KONZEPTIONEN entwickelt, denen beim Einsatz des Begriffs Sonatenform oft wenig mehr als die Vorstellung eines standardisierten Formgerüsts gemeinsam ist. Im einzelnen unterscheiden sich diese Konzeptionen (a) hinsichtlich EINER ZWEITEILIGEN UND EINER DREITEILIGEN FORMAUFFASSUNG, (b) hinsichtlich der ROLLE DER HARMONIK UND THEMATIK sowie (c) der BEWERTUNG UND LOKALISIERUNG DES FORMBILDENDEN PRINZIPS DES KONTRASTS. (d) In unterschiedlichem Grade münden METAPHORISCH GEFASSTE BEGLEITVORSTELLUNGEN IN EHER PROZESSUAL-DYNAMISCHE ODER EHER STATISCH-ARCHITEKTONISCHE FORMKONZEPTIONEN ein.

(2) Die Geschichte der Begriffsverwendung ist geprägt von dem grundsätzlichen Problem, einen AUSGLEICH ZWISCHEN DEN PRINZIPIEN EINER SCHEMATISCH-TYPISIERENDEN UND EINER HISTORISCH-INDIVIDUALISIERENDEN SICHTWEISE herzustellen.

(3) Einigkeit herrscht generell über den SINGULÄREN ÄSTHETISCHEN UND HISTORISCHEN RANG der mit dem Terminus Sonatenform bezeichneten Einzelsatzform.

(4) In neuerer Zeit hat sich im angelsächsischen Sprachbereich die Erweiterung des als zu schematisch empfundenen Terminus Sonatenform durch die Postulierung eines „SONATA PRINCIPLE" angebahnt.

I. Als Terminus für den im 18. Jh. herangebildeten MEHRSÄTZIGEN INSTRUMENTALMUSIK-ZYKLUS bezeichnet der Begriff Sonatenform seit den 1820er Jahren im deutschsprachigen Musikschrifttum den in der Abfolge seiner Sätze typisierten Werkzusammenhang im Unterschied zur älteren bloß suitenartigen und sowohl hinsichtlich der Folge wie der Anzahl der Einzelsätze wenig festgelegten Reihungsform.

(1) In diesem Sinne wird der Begriff, unter ausdrücklicher HERVORHEBUNG SEINER GATTUNGSÜBERGREIFENDEN GELTUNG, wohl erstmals im Mitarbeiterkreis der Berliner Allgemeinen Mus. Zeitung verwendet. So beschreibt A. B. Marx 1824 die Vorgeschichte der Beethovenschen Symphonie als eine Übertragung der Dreisätzigkeit der Sonate in die Orchestermusik und setzt dafür den Begriff Sonatenform ein:

Etwas über d. Symphonie u. Beethovens Leistungen in diesem Fach (Berliner Allgemeine Mus. Zeitung I, 1824): Man erkannte bald die Sonate als das dienlichste Mittel, seine Gedanken reich, mannigfaltig und doch einheitsvoll zusammenzustellen und so ward sie die Form, welche die Tonsetzer zuerst auch am häufigsten wählten, wenn sie ihre Ideen in das Leben führen wollten... Der Wunsch, in der herrschenden, als befriedigend empfundenen Sonatenform die Macht des ganzen Orchesters und zwar reiner Instrumentalmusik zu erproben, lag nahe und so entstand die Symphonie in drei Hauptsätzen, zwischen deren zweitem und drittem noch ein Satz leichtern Charakters, die nach dem Tanzstück konstruirte und benannte Menuett, eingeschoben wurde... Die Symphonie war auf dieser Stufe eine Sonate für das Orchester (167 a f.).

Im Zusammenhang mit Hinweisen auf die reichere Modulationsgestaltung und auf das zunehmende Gewicht der Coda des Kopfsatzes sowie auf die Transformation des Menuetts in das Scherzo, also unmißverständlich im Kontext einer Erörterung des Zyklus, heißt es über Beethoven weiter:

Seine höhere Entfaltung führte zu einer höhern Ausbildung der Sonatenform (173 a).

Bei Marx bezeichnet der Begriff Sonatenform, indem er sich auf einen mehrere Satzcharaktere umfassenden Zyklus bezieht, ein Höchstmaß an mus. Reichhaltigkeit, aber auch an formaler Strenge; die kleineren Formen der Instrumentalmusik bedürfen dieser Qualität gegenüber einer eigenen Rechtfertigung. Etwa gleichzeitig mit den oben zit. Passagen leitet Marx eine Rezension folgendermaßen ein:

Nouvelles Bagatelles, ou collection de morceaux facils et agréables pour le Pianof. par L. van Beethoven. Oeuvre 112 (Caecilia I, 1824): So günstig die S o n a t e n f o r m ist, eine Idee musikalisch vollkommen zu entwickeln, so sehr es sich hieraus rechtfertigt, dass der größte Theil unserer Instrumentalkompositionen – Sonaten, Konzerte, Symphonien – in dieser Form hervorgehen: so wenig eignet sie sich doch für freiere Ergüsse, oder für die Aussprache von Anregungen, welche schon als solche der Aufbewahrung in einer künstlerischen Gestaltung werth erscheinen. Je befriedigender und reicher dagegen die Sonatenform, besonders in der letzten Periode der Instrumentalmusik, ausgebildet wurde, desto zahlreicher wurden doch zugleich die Versuche in andern Formen, die man mit den Namen Fantasie, Caprice, Ekloge, u. dgl. als bestimmte Gattung von Musikstücken festzustellen versuchte (140).

Ausschließlich im zyklischen Sinne wird der Begriff Sonatenform auch von H. Birnbach verwendet, der sich zwar im wesentlichen mit den Formen der Einzelsätze befaßt, abschließend jedoch die Frage der Zusammenstellung der Sätze zum viersätzigen Zyklus streift, den er mit dem Ausdruck Sonatenform belegt (*Über d. verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art u. deren Bearbeitung*, Berliner Allgemeine Mus. Zeitung V, 1828, 426 b). Das GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835) übernimmt den Begriff Sonatenform, der sich im Darstellungskontext als eine Zusammenziehung der zunächst verwendeten umschreibenden Formulierung „Form der Sonate" erweist:

Art. *Form d. Musikstücke*: Die bei weitem am meisten vorherrschende ist in beiden Gattungen [sc. Vokal- und Instrumentalmusik] die Form der Sonate, eines aus mehre-

ren einzelnen ganz getrennten, aber doch durch geheimere Verwandtschaft zusammenhängenden Stücken bestehenden Ganzen. Es sind dieser Sätze gewöhnlich vier (133 b);
Der gewöhnliche Gang nun beim ersten Allegro der Sonatenform ist folgender (134 a);
Der Charakter des zweiten Satzes in der Sonatenform ist der Hauptsache nach ruhig, tief ernst, weich (135 b).

Auf diesen Sonatenform-Begriff nimmt G. W. Fink kritisch in seiner Kompositionslehre Bezug:

Mus. Kompositionslehre (Lpz. 1847): Im Ausdruck Sonate (Klingstück) liegt wie in den allermeisten Benennungen der Kompositionsarten nichts Bestimmtes, was den Character oder die Form anzeigte: Beides ist in das Wort im Laufe der Zeit erst hineingetragen worden... Sie hat also durchaus keine besondere, nur ihr allein angehörende Form. Es haben sich Einige nur lächerlich gemacht, von einer besonderen Sonatenform zu sprechen, wo sie eben nur die allgemein giltige ist, so weit sie zur Vollendung eines abgeschlossenen Gefühlsbildes gehört (94 f.).

(2) Aus der gleichzeitig aufgekommenen Verwendung des Begriffs Sonatenform zur Bezeichnung der Einzelsatzform (vgl. unten, II.) ergibt sich eine KONKURRENZ ZWEIER WORTBEDEUTUNGEN, aufgrund deren A. B. Marx eine „Zweideutigkeit der Benennung" konstatiert und – entgegen seinem eigenen früheren und im letzten Abschn. zit. Sprachgebrauch – auf eine Entscheidung zugunsten der Einzelsatzbezeichnung drängt:

Die Lehre von d. mus. Kompos. II (Lpz. 1838): Ehe wir auf die Betrachtung dieser Form selbst eingehen, müssen wir erst eine Zweideutigkeit der Benennung beseitigen. Sonate heisst bekanntlich ein aus zwei, drei oder mehr Sätzen bestehendes Tonstück für ein oder einige Instrumente. Der Ausdruck Sonatenform würde also die Form eines solchen Tonstückes aus mehrern Sätzen bezeichnen. Nicht aber in diesem Sinne gebrauchen wir ihn hier. Uns soll er die besondre Form eines einzigen Satzes bezeichnen, der in Sonaten, Quatuors, Symphonien u.s.w. gewöhnlich zum ersten, bisweilen auch zum letzten Satze, mitunter auch zum langsamen Mittelsatze (Adagio) ausserdem zu der Mehrzahl der Ouvertüren u.s.w. angewendet wird. Insofern wäre allerdings ein besonderer Name für die spezielle Satzform wünschenswerth; er fehlt uns aber. Nur bei einigen ältern, aus einem einzigen Satze bestehenden Sonaten würde die Benennung unzweideutige Anwendung finden (497).

Diese nur in der ersten Auflage des zweiten Bandes enthaltenen Ausführungen greift Marx in einer im Abschn. II. (2) zit. Fußnote des 1845 erschienenen dritten Bandes wieder auf; zur Bezeichnung des Zyklus dagegen spricht er dort generell von „Sonate" (*op. cit.* III, Lpz. 1845, 195) oder von „Grundform der Sonate" (ibid., 327).

(3) Auch danach jedoch bleibt der Terminus Sonatenform nicht nur in der von A. B. Marx verworfenen Wortbedeutung in Gebrauch, sondern es kommt im Sinne der von ihm gerügten „Zweideutigkeit" häufig sogar zu einem ZUSAMMENTREFFEN BEIDER VERWENDUNGSARTEN in einem und demselben Text.

(a) In der Regel wird die EINDEUTIGKEIT DURCH DEN VERWENDUNGSKONTEXT GESICHERT. Die deutlich Marx verpflichtete Untersuchung I. Faissts (*Beitr. zur Gesch. d. Claviersonate*, Caecilia XXV, 1846 u. XXVI, 1847), in der der Begriff Sonatenform stets die Satzform meint, setzt einmal, im Zusammenhang freilich unmißverständlich, auch die zyklische Wortbedeutung ein, um die „eigentliche Sonatenform" J. Kuhnaus und J. S. Bachs von der „reinen Suitenform" Padre G. Martinis zu unterscheiden (Caecilia XXV, 1846, 227). Ein Dokument noch schwankender Begriffsverwendung ist die Besprechung der ersten drei Bände der Marxschen Kompositionslehre durch E. Krüger, der Marx' Vorschlag zur Terminologie – bezeichnenderweise unter Vorbehalten – folgt (die Formulierung zeigt, daß die zyklische Wortbedeutung nicht nur als die breitere, sondern auch als die ursprüngliche empfunden wird):

Beitr. für Leben u. Wiss. d. Tonkunst (Lpz. 1847): Der Name „Sonate" selbst hat in der Marxschen Lehre eine bestimmte Abgränzung erhalten, die zwar an sich zu billigen, dagegen im Ausdrucke unsicher ist, da jeder zunächst an die dreisätzige beethovensche Sonate denken wird, während hier nur der erste oder Hauptsatz derselben gemeint ist... Hier [sc. am Ende des Durchgangs durch die Rondoformen] gelangt die Form an ihre Gränze, sie wird sich selbst zu enge, und so tritt die Sonatenform hervor, die festeste und größte der Instrumentalformen (328).

Gleichzeitig gebraucht Krüger den Begriff Sonatenform aber auch in dem von Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838), verworfenen Sinne:

Bald zeigt sich auch, daß die ausgeführten Formen... nicht dem Clavier allein angehören, denn alle Rondoformen finden sich in Beethovens Symphonien, die Symphonien selbst sind in Sonatenform (323);
Einmal hat jedoch Sebastian [Bach] schon die spätere Sonatenform, nämlich in den 6 Son. p. Clav. et Violon: von diesen sind einige dreitheilig mit verschiedenen Tonarten [im Unterschied zur Tonartengleichheit der Suitensätze]: in dieser Form hat sich seit Em. Bach und Mozart die heutige Sonate fixiert (326).

Im Art. *Sonate* des BernsdorfL III (Offenbach 1861) begegnet der Begriff Sonatenform in beiden Wortbedeutungen; allerdings wird eine Bedeutungsverwechslung durch die auf die Einzelsatzform bezogene Formulierung „Sonatenform im engeren Sinne" ausgeschlossen:

Die drei Sätze der Sonate haben erst allmählig ihre jetzt bestimmte Form erhalten, als deren charakteristischer Theil der erste Satz erscheint, dessen eigenthümliche Struktur deshalb auch als die Sonatenform im engeren Sinne bezeichnet wird... (592);
Bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts war... die Sonate noch immer nicht ganz von der Suite emanzipirt...; erst von dem angegebenen Zeitpunkte an schälte sich von Tag zu Tag entschiedener die Sonate, wie wir sie jetzt verste-

hen, heraus, bis sie durch Phil. Emanuel und Johann Christian B a c h, und nach diesen durch H a y d n ihre endliche, dem Wesentlichen nach, feste Formbestimmung erhielt. An die Genannten schließen sich, jeder in seiner Weise weiterbildend, M o z a r t und C l e m e n t i an, und der Titane B e e t h o v e n endlich hat die Sonatenform in einer Mächtigkeit, Fülle und Tiefe behandelt, die vorläufig wenigstens als krönender Abschluß zu betrachten ist (593 f.)

Ein regelrechter Wandel der Begriffsverwendung ist im Mendel/ReißmannL (Bln 1870-83) nach dem Herausgeberwechsel zu beobachten. In dem von H. Mendel 1873 herausgegebenen Bd. III wird mit dem Begriff Sonatenform im Anschluß an Marx und unter ausdrücklichem Bezug auf diesen die Form des Einzelsatzes belegt:

Art. *Form*: So spricht man in der Musik im Allgemeinen von Grundformen, contrapunktischen Formen, Instrumentalformen, Vocalformen u.s.w., sowie im Besonderen von Liedform, Rondoform, Sonatenform u.s.w. (595).

Folgerichtig wird auch 1877 in dem ebenfalls im wesentlichen noch von Mendel betreuten Bd. VII die Einzelsatzform, hier die der Ouvertüre, mit dem Begriff Sonatenform bezeichnet:

Art. *Ouvertüre*: Für das *Allegro* hat der Meister [sc. Mozart in der Ouvertüre zur *Zauberflöte*] dann die Form gewählt, welche diesem leichten und doch so tiefernsten Spiel der Dichtung am besten entspricht, die F u g e n f o r m, bei der aber die einzelnen Durchführungen als Theile der O u v e r t u r e n -, der S o n a t e n f o r m speciell behandelt sind (450);
S c h u m a n n und M e n d e l s s o h n haben die überlieferte Sonatenform für ihre Ouverturen adoptirt... (454).

Dagegen bezeichnet der 1878 von A. Reißmann herausgegebene Bd. IX im Sinne der anderen Wortbedeutung im Art. *Sonate* die vier Sätze des instrumentalen Zyklus als „die Hauptsätze der neuen S o n a t e n f o r m" (303) und stellt für J. Haydn fest: „Als ersten Satz für seine Sonatenform adoptirt er gar bald jenes A l l e g r o, das seit G a b r i e l i von den nachfolgenden Claviermeistern ausgebildet wurde" (303). Für die Satzform wird demgegenüber kein eigener Terminus benutzt. Im Art. *Sonate* des RiemannL (Lpz. 1882, 862 a) tritt die zyklische Wortbedeutung – bei H. Riemann ohnehin bereits sekundär – seit der vierten Auflage (Lpz. 1894) nicht mehr auf. Eine Formulierung W. Fischers zeigt, daß allerdings auch Jahrzehnte später mit dem Begriff Sonatenform beide Wortbedeutungen unmittelbar nebeneinander erfaßbar sind, wobei diese aber durch einen präzisierenden Zusatz sogleich voneinander geschieden werden:

Hdb. d. Musikgesch., hg. von G. Adler (Bln ²1930): Die Sonatenform, die zyklische sowie die des Einzelsatzes, ist also das Ziel der kompositionstechnischen Entwicklung... Das erste Allegro ist stets nach der S o n a t e n f o r m im engeren Sinne gebaut (796).

(b) In der mus. Ästhetik der Neudeutschen Schule läßt sich eine Begriffsverwendung beobachten, für die die MEHRDEUTIGKEIT des Ausdrucks Sonatenform offenbar deshalb KEINE PROBLEMATISIERUNG erfordert, weil sein Einsatz erstens im Rahmen einer Musikanschauung erfolgt, die die Konzentration auf technisch-formale Fragen ohnehin als eine Reduktion betrachtet, und zweitens – unabhängig davon, ob der Begriff den Zyklus oder die Satzform meint – einem als historisch bereits überholt empfundenen Phänomen gilt. Fr. Brendel verwendet 1852 den Begriff Sonatenform ohne erläuternde Zusätze, aber doch vorrangig den Zyklus bedeutend, wenn er im Anschluß an die Darstellung der barocken Suite „die Sonatenform eine deutsche Erfindung" nennt oder Kuhnau als den „Erfinder der Sonatenform" bezeichnet (*Gesch. d. Musik*, Lpz. 1852, 205 u. 501). Dagegen steht in einer Rezension H. von Bülows über J. Chr. Keßlers Klaviersonate op. 47 die Bedeutung, wohl absichtlich, nicht eindeutig fest, wenn der Autor die Klaviersonaten J. N. Hummels (op. 81), Fr. Chopins und R. Schumanns als Werke bezeichnet, „in welchen der so reiche und glänzende Gedankeninhalt verbunden mit einer interessanten Benutzung der neuen technischen Errungenschaften die für Clavierstücke im Ableben begriffene Sonatenform, trotz ihrer selbst, neu zu beleben und zu erhellen gewußt hat" (*Kammer- u. Hausmusik*, NZfM, Bd. 36, 1852, 234 b). Eine gewisse Ambivalenz des Wortsinnes trotz Vorwiegens der zyklischen Bedeutung wird in L. Köhlers Rezension der Klaviersonate in h-moll von Fr. Liszt durch die Vielschichtigkeit des Darstellungsobjekts begünstigt:

Fr. Liszt, An Robert Schumann. Sonate für d. Pianoforte (NZfM, Bd. 41, 1854): Was die Form betrifft, so weicht sie stark von der historisch-überlieferten ab; sie bietet sich in einem Stücke (oder Satze) dar, hat aber nichtsdestoweniger einen so großen Reichthum an verschiedenen Stimmungen zu verarbeiten gehabt, daß ein öfterer Wechsel der Tempi psychologisch nothwendig war, wonach also eine etwa befürchtete Monotonie hier nicht vorhanden sein kann. Trotz der Abweichung von der bekannten Sonatenform (die übrigens auch von Beethoven oft völlig frei behandelt wurde) hat Liszt's Werk einen derartig geordneten Bau, daß ihr unterster Grundriß in den Hauptlinien doch Parallelen mit denen einer „Sonate" zeigt... Der Titel S o n a t e möge hier also Niemandem gewisse aschgraue Gespenster drei- und viersatzigen Angedenkens vorspuken, vielmehr möge er Bürgschaft leisten, daß hier kein formloses Musikstück gegeben ist (72 a).

In seiner Festschrift *Beethoven* wendet R. Wagner 1870 den Begriff Sonatenform zunächst auf den instrumentalen Zyklus an, läßt jedoch sodann durch das vergleichende Heranziehen der Fuge die Bedeutungsebene der Satzform mit anklingen:

Gesammelte Schriften u. Dichtungen, Bd. IX (Lpz. ²1888): In dieser [sc. der Periode Beethovens] hatte sich die „S o n a t e" als Musterform herausgebildet. Man kann sagen, Beethoven war und blieb Sonatenkomponist, denn

für seine allermeisten und vorzüglichsten Instrumentalkompositionen war die Grundform der Sonate das Schleiergewebe, durch welches er in das Reich der Töne blickte... Die Gesetzmäßigkeit der Sonatenform hatte sich durch Emanuel Bach, Haydn und Mozart für alle Zeiten giltig ausgebildet. Sie war der Gewinn eines Kompromisses, welchen der deutsche mit dem italienischen Musikgeiste eingegangen war... Dieß war nun nicht mehr Sebastian Bach, der seine Gemeinde in der Kirche vor der Orgel versammelte, oder den Kenner und Genossen zum Wettkampfe dahin berief; eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meister der Fuge von den Pflegern der Sonate. Die Kunst der Fuge ward von diesen als ein Mittel der Befestigung des Studiums der Musik erlernt, für die Sonate aber nur als Künstlichkeit verwendet: die rauhen Konsequenzen der reinen Kontrapunktik wichen dem Behagen an einer stabilen Eurhythmie, deren fertiges Schema im Sinne italienischer Euphonie auszufüllen einzig den Forderungen an die Musik zu entsprechen schien (81 f.)

(4) Meistens wird allerdings, wenn der Begriff Sonatenform den mehrsätzigen Zyklus meint, einer BEDEUTUNGSVERWECHSLUNG DURCH EINE BESCHRÄNKUNG AUF DEN ZYKLISCHEN WORTSINN VORGEBEUGT. Dies ist am einfachsten, wenn die Form des Einzelsatzes gar nicht zum Gegenstand der Darstellung wird. Der Art. *Sonate* des MúsiolL (Stuttgart 1888) geht nur auf die historische Entwicklung des Zyklus, nicht jedoch auf die Form der Einzelsätze ein:

Die Sonatenform wurde allmählich auch auf Ensemblestücke... übertragen. Bei Beethoven findet sich ausser der gewöhnlichen 4sätzigen Sonate häufig die dreisätzige und einmal (op. 111) die zweisätzige Form (234 a).

Sonst werden, wenn der Sinn des Begriffs Sonatenform für die Bezeichnung des Zyklus festgelegt ist, für die Form des Einzelsatzes entweder Umschreibungen oder Alternativtermini verwendet. So führt H. Kretzschmar in seine Neuausg. von J. Chr. Lobes *Lehrbuch d. mus. Kompos.* (Bd. I, Lpz. [5]1884) den von Lobe selbst nie verwendeten Terminus Sonatenform im Zusammenhang einer Darstellung der Viersätzigkeit ein (während er für die im übrigen ausführlich dargestellte Kopfsatzform die ebenfalls nicht von Lobe stammende Umschreibungsformel von „der ganzen, grossen Form des ersten Allegrosatzes" [280] benutzt):

Unter den Formen des Quartetts verstehen wir die grossen, selbständig abgeschlossenen Abtheilungen aus denen ein Quartett besteht. In der Sonatenform, welche dem Quartett, wie der Sinfonie und der Klaviersonate in der neueren Zeit zu Grunde zu liegen pflegt, haben wir gewöhnlich vier solche Abtheilungen oder Formen (267).

Im Art. *Sonate* des Mendel/ReißmannL IX (Bln 1878) begegnen für die Form des Kopfsatzes Formulierungen wie „die Form des Sonatensatzes" oder „der eigentliche Sonaten(Allegro)satz" (304), die also sichtlich nach begrifflicher Distinktion streben, sie wegen uneinheitlicher Verwendung freilich nicht erreichen. Der seit Bd. IX veränderten Wortbedeutung wird im selben Art. des Mendel/ReißmannL durch den – allerdings nicht zutreffend zitierten – Titel von J. Kuhnaus *Biblischen Historien* (Lpz. 1700) gleichsam eine historische Priorität zugesprochen: „Biblische Historien nebst Auslegung in Sonatenform für das Clavier" (302). Offenbar in direkter Abhängigkeit – das falsche Titelzitat wird wörtlich übernommen – verwendet auch der Art. *Sonate* des ViottaL (Amsterdam, 1885, III, 396) den Begriff ausschließlich im zyklischen Sinne („Men vindt bij hem [sc. Kuhnau] den driedeeligen sonatenvorm"), während ein Terminus für die Einzelsatzform nicht existiert. Die Quelle für dieses falsche, aber für die Begriffsverwendung einflußreiche Titelzitat ist C. F. Beckers Monographie *Die Hausmusik in Deutschland in d. 16., 17. u. 18. Jh.* (Lpz. 1840, 46), aus der es auch in Fr. Liszts Berlioz-Aufsatz (1855) übernommen worden ist (*Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Lpz. 1882, 22). Bei S. Jadassohn (*Die Formen in d. Werken d. Tonkunst*, Lpz. 1885) wird der Begriff Sonatenform ebenfalls mehrfach im Sinne der zyklischen Wortbedeutung verwendet („viersätzige Sonatenform", 91; „die Finalsätze mancher grosser Musikstücke in Sonatenform", 93), während die Satzform nur mit diversen Umschreibungen erfaßt wird („Sätze in erster Sonatensatzform", 95; „Form des ersten Satzes", 154; „Form des Sonatensatzes", 155). Zwanzig Jahre später – zu einem Zeitpunkt, da sich der andere, auf die Einzelsatzform bezogene Wortsinn des Begriffs Sonatenform fast allgemein durchgesetzt hat – bezeichnet M. Loewengards *Lehrbuch d. mus. Formen* (Bln 1904) bereits eine Außenseiterposition der Begriffsverwendung, wenn er die Satzform als „Form des ersten Sonatensatzes" (68 u. 79) umschreibt und nur für den Zyklus die terminologische Prägung in Anspruch nimmt (etwa in der Bemerkung, das Menuett bilde „keinen nothwendigen, sondern nur einen erweiternden Bestandteil der Sonatenform", 90).

(5) In neuerer Zeit wird angesichts der Tatsache, daß der Terminus Sonatenform sich zunehmend zur Bezeichnung der Einzelsatzform durchgesetzt hat, der Begriff Sonatenform, wenn er sich auf den Zyklus beziehen soll, mit PRÄZISIERENDEN ZUSÄTZEN versehen. Zumeist begegnet der Begriff Sonatenform in diesem Sinne seit den 1920er Jahren nur noch in der Prägung „zyklische Sonatenform", so etwa bei W. Fischer, der jedoch sonst den Ausdruck stets nur auf die Satzform bezieht (*Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler, Bln [2]1930, 796). Auch E. Nobbe verwendet diese Formulierung, um freilich zugleich das mit ihr bezeichnete Phänomen ästhetisch abzuwerten. Für ihn ist – „im Gegensatz zu jenem äußerlichen Vereinheitlichen und Verstehen der zyklischen Sonatenform durch gedankliches Ausdeuten des aus den mus. Themen etwa zu entnehmenden Ausdrucks" – eine auf „thematische, motivische, spezifisch-musi-

kalische Einheit" ausgerichtete Analyse nur an der Sonatenform im Sinne der Einzelsatzform sinnvoll durchzuführen (*Die thematische Entwicklung d. Sonatenform im Sinne d. Hegel'schen Philosophie betrachtet*, Würzburg 1941, 41 f.). G. von Noé rechnet weiterhin mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs Sonatenform und hebt die beiden Bedeutungen als „Sonatenform im engeren Sinne" und als „zyklische Sonatenform" voneinander ab, wobei er die letztere – anders als die in Abschn. I. zit. Belege aus der Frühzeit der Begriffsgeschichte, die gerade die Differenz betonen – als ursprünglich „nicht wesentlich verschieden von der Suite" bezeichnet:

Der Strukturwandel d. zyklischen Sonatenform (NZfM CXXV, 1964): Während die Vorgeschichte der Sonatenform schon mehrfach beleuchtet worden ist, ist ihre Entwicklung bis zur Gegenwart noch nicht zusammenfassend dargestellt worden. Bevor dies im folgenden von einem bestimmten Gesichtspunkt aus versucht wird, muß vorausgeschickt werden, daß hier nicht von den Veränderungen der Sonatenform im engeren Sinne, also der Disposition eines Satzes die Rede sein wird, obwohl dies auch ein lohnendes Thema abgäbe. Es wird hier ausschließlich die zyklische Form der Sonate als Ganzes Stoff für unsere Betrachtungen bieten... Die zyklische Sonatenform ist ursprünglich eine Reihungsform, nicht wesentlich verschieden von der Suite (55 a).

Von dieser Begriffsverwendung zu unterscheiden ist die Bedeutung, die der Begriff einer „forme cyclique" in der Kompositionslehre V. d'Indys annimmt; hier meint er speziell die bei C. Franck ausgeprägte enge Zusammenschließung des Zyklus durch motivisch-thematische Wiederkehr (*Cours de Compos. Mus.*, Bd. I/2, Paris [1909], 11; vgl. 375 ff.).

II. Als Bezeichnung für eine SPEZIFISCHE EINZELSATZFORM tritt der Begriff Sonatenform nicht nur gleichzeitig mit der oben, in Abschn. I., beschriebenen Verwendungsart an die Öffentlichkeit, sondern auch am gleichen Ort: im ersten Jahrgang der Berliner Allgemeinen Mus. Zeitung (1824). Als bereits wie selbstverständlich gehandhabtes Begriffswort, aber ohne definierende Zusätze und in der Schreibweise noch nicht vereinheitlicht – als „Sonaten-Form" oder als „Sonatenform" –, begegnet der Terminus in bezug auf die Form des Einzelsatzes erstmals in einer nicht namentlich gezeichneten Besprechung von Beethovens Klaviersonate op. 109; so heißt es über den zweiten Satz:

Sonate für d. Pianoforte componirt etc. von L. v. Beethoven. Op 109 (Berliner Allgemeine Mus. Zeitung I, 1824): *Jetzt* aber stürzt die eigentliche Empfindung hervor. Ein Prestissimo in E moll strömt klar und deutlich eine höchst aufgeregte Leidenschaft aus. Es bildet mit dem letzten Satze die eigentliche Sonate und ist auch in der Sonaten-Form hingeworfen (37 b).

C. Loewe bringt im selben Jahrgang mit dem Terminus Sonatenform die Form des Kopfsatzes von Beethovens Cellosonate op. 102, Nr. 1, auf den Begriff:

Deux Sonates pour le Piano-Forte et Violoncelle ou Violon par Louis van Beethoven. Oeuvre 102 (ibid.): Hart und rauh, im männlichen Zorne, beginnt [nach der C-Dur-Einleitung] ein kurzes Allegro (A-moll) in der Sonatenform, wahr und glücklich erfunden, in großer Einheit bis zum Schlusse durchgetobt (410 b).

(1) Der Begriff Sonatenform geht 1828 eine vorläufig nur indirekte Verbindung mit einer systematischen Formbeschreibung ein: H. Birnbach verwendet den Ausdruck in seinem formtheoretischen Aufsatz *Über d. verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art u. deren Bearbeitung* nicht zur Bezeichnung des Einzelsatzes, sondern nur einmal zur Erfassung des Zyklus. In dem von der Redaktion verantworteten Inhaltsverzeichnis des 5. Jg. jedoch wird nachträglich der Abschnitt des Aufsatzes, der sich mit den beim Tongeschlechtswechsel üblichen Modifikationen der bereits ausführlich besprochenen Kopfsatzform befaßt, unter dem Titel „Sonatenform in moll" angeführt (Berliner Allgemeine Mus. Zeitung V, 1828, Jahresinhaltsverzeichnis).

In den 1838 und 1845 erscheinenden Bänden II und III der Kompositionslehre von A. B. Marx wird dann erstmals der Terminus Sonatenform AUSDRÜCKLICH MIT DER DETAILLIERTEN BESCHREIBUNG DER MIT IHM ERFASSTEN FORMMERKMALE ZUSAMMENGESCHLOSSEN (→ *Thema* III. (2)). So heißt es 1838 in einem Vorausblick auf die dem Bd. III vorbehaltene Formenlehre (die dann freilich sieben Jahre später in ihrer Systematik eingreifend verändert erscheint und dementsprechend zu einer Entfernung dieser Passagen aus den folgenden Neuauflagen von Bd. II geführt hat):

Die Lehre von d. mus. Kompos. II (Lpz. 1838): Eben so können wir dem Doppelliede (Lied mit Trio) 4. eine Form abgewinnen, in der zwei Hauptsätze neben einander auftreten, abwechselnd mit Nebensätzen und verbindenden Gängen. Diese Form wollen wir Sonatenform nennen (482);
In der Sonatenform ist [im Unterschied zum Rondo] die Verbindung der Sätze eine innigere und die Modulation eine wirksamere geworden. Zwei Hauptsätze, von denen jedoch der erstere den Vorrang behauptet, wechseln auf mannigfache Weise mit einander, und die Modulation geht nicht hin und her zwischen Haupt- und Nebenton, sondern nimmt einen entschiednen Gang zum Ziele (497).

In diesem Zusammenhang erfolgt auch die Ausgrenzung der auf den Zyklus bezogenen Wortbedeutung aus dem Begriff Sonatenform. Diese Erörterung nimmt Marx in Bd. III wieder auf und fügt der Ausschließung der zyklischen Wortbedeutung noch die Verwerfung anderer Bezeichnungen für die Einzelsatzform hinzu:

op. cit. III (Lpz. 1845): Mit dem Namen Sonaten-

form aber bezeichnen wir – in Ermangelung eines andern bereits geläufig wordnen Namens – die ganz bestimmte Form eines einzigen Tonstücks. Der hin und wieder gebrauchte Name „Allegro" oder „Allegroform" ist schon desswegen unangemessen, weil die Sonatenform auch häufig für langsame Sätze angewendet wird (195, Anm.).

In einer im Erscheinungsjahr von Bd. III der Marxschen Kompositionslehre entstandenen Untersuchung von I. Faisst, der als Kompositionsschüler S. Dehns um 1845 auch in persönlichem Kontakt mit Marx stand, wird der Begriff zwar bereits wie selbstverständlich als feststehender Terminus behandelt: so finde man etwa bei D. Scarlatti „eine noch nicht völlig entwickelte Sonatenform" (*Beitr. zur Gesch. d. Claviersonate*, Caecilia XXV, 1846, 203); die Kriterien der entwickelten Satzform (XXVI, 1847, 26 f.) gehen erkennbar auf Marx zurück. Eine solche sichere und gezielte Begriffsverwendung in diesem Sinne ist jedoch für diese Zeit nicht typisch.

(2) Im Anschluß an A. B. Marx' Kompositionslehre, deren Aufbau und Terminologie viele für den Konservatoriumsunterricht konzipierte Lehrbücher beeinflußt, von diesen aber auch einer didaktischen Reduktion unterworfen wird, gewinnt der Begriff Sonatenform im Sinne der Einzelsatzform allmählich an Verbreitung. Gegen Ende des 19. Jh. wird generell der Bezug auf die Einzelsatzform als Hauptbedeutung des Begriffs aufgefaßt. 1863 heißt es bei C. F. Weitzmann über D. Scarlatti, bei ihm sei „der erste Satz unserer Sonate, also die eigentliche *Sonatenform*, ihren Grundzügen nach bereits festgestellt" (*Gesch. d. Clavierspiels u. d. Clavierliteratur*, Stuttgart 1863). Häufig erfolgt die Übernahme des Begriffs in dem von Marx inaugurierten neuen Sinn noch zögernd. So verwendet A. von Dommer zwar 1862 den Begriff Sonatenform in deutlicher Absetzung von der zyklischen Wortbedeutung durch die präzisierende Zusatzformel „im engeren Sinne" (so wie schon 1861 das oben, I. (3)(a), zit. BernsdorfL), aber dieser gewinnt in der Darstellung keine terminologische Festigkeit, da ihm andere Formulierungen – „Sonatensatzform", „Form des Ersten Satzes", „der sogenannte Sonatensatz" – gleichberechtigt zur Seite stehen:

Elemente d. Musik (Lpz. 1862): Erster Satz. Im engeren Sinne auch die Sonatenform oder schlechthin das Allegro genannt; jederzeit von kräftig lebhafter oder schneller Bewegung: Allegro, Allegro maestoso, con brio, assai, con spirito etc. (284);
Die Form des Ersten Satzes [kann auch dem zweiten oder dem vierten Satz zugrundeliegen] (292);
Zwar besteht sie [sc. die Konzertouvertüre] nur aus einem Satze, schliesst in Betreff dessen innerer Bildung jedoch den cyclischen Formen sich an: sie ist der Form nach nichts Anderes wie der sogenannte Sonatensatz (308);
Die Concertouvertüre befolgt als freies Tonwerk jederzeit jene bestimmte Sonatensatzform, eine Erweiterung des Formbegriffs gewährt sie also nicht (309).

In seine Neuausgabe des KochL nimmt Dommer 1865 den Begriff Sonatenform auf (wieder in der Formulierung „Sonatenform im engeren Sinne"), stellt aber klar, daß dieser nur eine von mehreren begrifflichen Möglichkeiten bildet:

Art. *Sonate*, DommerL (Heidelberg 1865): Indem die schnelle Bewegung also die beiweitem vorherrschende ist, nennt man diesen Ersten Satz auch schlechthin das Allegro der Sonate; ausserdem auch Sonate oder Sonatenform im engeren Sinne, der ihm speciell eignenden Form wegen, welche so überwiegend häufig (in der Symphonie jederzeit) auftritt, dass man andere zuweilen vorkommende Formen (z. B. Thema mit Variationen) als Ausnahmen ansehen kann (783).

E. Naumann setzt vier Jahre später die Kenntnis des Begriffs voraus, wenn er von den Teilen „eines in der Sonatenform geschriebenen Satzes" spricht (*Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu d. Formen u. Entwicklungsgesetzen alles Geisteslebens*, Bd. I, Bln 1869, 135) und erst anschließend die Kriterien der mit diesem Begriff erfaßten Satzform ausführlicher darlegt (beispielsweise 145, 163, 168 f. u. 288 f.). Seit den späten 1870er Jahren schließlich findet sich der Begriff Sonatenform – meistens in deutlicher Anlehnung an Formulierungen von Marx – als selbstverständlicher terminologischer Bestandteil des im Kompositionsunterricht Lehrbaren im Zusammenhang von Unterrichtswerken:

L. Bußler, *Mus. Formenlehre* (Bln 1878): Unter Sonate versteht man ein Musikstück, welches aus mehreren selbständigen Sätzen besteht... Unter Sonatenform versteht man dagegen diejenige Form eines Satzes, mit der wir uns jetzt hier zu beschäftigen haben... Die Sonatenform ist die gemeinschaftliche Form der ersten (Allegro-) Sätze der Sonaten, Quartette, Sinfonien und der diesen verwandten Gattungen der Instrumentalmusik, – ferner der meisten Finales (letzten Sätze) dieser Gattungen, sowie der Ouvertüren (Mozart, Beethoven, Weber u. A.), endlich zahlreicher Sätze in langsamem Tempo (114 f.).

Auch die Einführung des Begriffs Sonatenform in der Formenlehre Fr. Zd. Skuherskys ist deutlich der Darstellung bei Marx verpflichtet, wenn auch dessen philosophisch-systematisch begründete Ableitung der Sonatenform aus den Rondoformen bei Skuhersky einer rigorosen didaktischen Reduktion unterworfen wird:

Die mus. Formen (Prag 1879): [Aus dem Rondo-Schema] entsteht die Sonatenform, wenn statt des die Mitte der Composition einnehmenden, selbständig auftretenden zweiten Seitensatzes ein Durchführungssatz substituirt wird, der aus Motiven des Haupt- oder Seiten-Satzes oder aus Motiven beider gebildet ist (211).

Der größte Anteil an der Verbreitung des Begriffs Sonatenform im Sinne der Satzform läßt sich wohl – nach der 1885 besorgten Neuedition der Marxschen Kompositionslehre – den Schriften H. Riemanns zusprechen. Bezeichnenderweise führt Riemann das

Begriffswort häufig mit der Zusatzformel „sogenannt“ ein, um damit die Übernahme des Ausdrucks mit der inzwischen allgemein gewordenen Gebräuchlichkeit zu rechtfertigen und zugleich die Skepsis gegen seine mangelnde Präzision anklingen zu lassen:

Katechismus d. Kompositionslehre (Mus. Formenlehre) (Lpz. 1889): ...sämtliche mit besonderen Namen belegten Typen der großen Formen erscheinen aus demselben Prinzip erwachsen, denn I. ist die sogenannte zweiteilige, II. die dreiteilige Liedform oder auch (wenn die drei Teile zusammenhängen) eine kleine Rondoform, III. sind größere Rondoformen, IV. ist die sogenannte Sonatenform (I, 97); vgl. H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1911), 126 sowie H. Lemacher u. H. Schroeder, *Formenlehre d. Musik* (Köln 1962), 66.

Weiterhin wird gelegentlich die Notwendigkeit empfunden, die aus der Geschichte des Begriffs herrührende Doppeldeutigkeit ausdrücklich auszuschließen:

O. Klauwell, *Die Formen d. Instrumentalmusik* (Lpz. u. New York 1894): Der erste Sonatensatz (das Allegro). Seine Form im Besonderen ist es – darauf sei hier nochmals hingewiesen – die man unter der Bezeichnung ‚Sonatenform‘ versteht (42 f.);
R. Stöhr, *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1910): Unter dem Begriff ‚Sonatenform‘ wird im folgenden immer nur die Form des ersten Satzes der Sonate verstanden (340).

(3) Wenn auch seit den späten Schriften H. Riemanns der Begriff Sonatenform in dem von A. B. Marx vorgeschlagenen Sinne als allgemein verbreitet gelten kann, ist er dennoch ZU KEINER ZEIT ZUM KONKURRENZLOS GÜLTIGEN TERMINUS FÜR DIE VON IHM BEZEICHNETEN FORMPRINZIPIEN GEWORDEN. Erinnert sei an die Fälle, in denen die Festlegung des Begriffs Sonatenform im Sinne der zyklischen Wortbedeutung ein begriffliches Surrogat zur Bezeichnung der Einzelsatzform erforderlich macht. Andere Schriften kommen gar ganz ohne einen Terminus für die Satzform aus. Dies gilt auch, trotz ausführlicher „Darlegung der Grundzüge eines ersten Sonatensatzes“, für die Formenlehre E. Fr. Richters (*Die Grundzüge d. mus. Formen u. ihre Analyse*, Lpz. 1852, 37; vgl. 26 ff.). Die *Harmonie- u. Compositionslehre* M. J. Winklers (Nördlingen 1857) verfügt über eine teils von Marx, teils von J. Chr. Lobe übernommene differenzierte Terminologie für die Binnenstruktur des Sonatensatzes (beispielsweise „Hauptsatz“, „Uebergangsgruppe“, „Gesangsgruppe“, „Schlussgruppe“ für die Beschreibung der Exposition), benutzt aber keinen auf die Gesamtform des Satzes zielenden Begriff (vgl. 333 u. 346 f.).

(a) Unter den NICHT SPEZIFISCH TERMINOLOGISCHEN UMSCHREIBUNGEN ODER ALTERNATIVTERMINI, die neben dem Ausdruck Sonatenform in Gebrauch sind (von denen allerdings keiner ein vergleichbares Ausmaß der Verbreitung erreicht), ist der Begriff Hauptform der älteste. Seine Verwendung in diesem Sinne bereitet sich in H. Birnbachs Aufsatz *Über d. verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art u. deren Bearbeitung* in der Berliner Allgemeinen Mus. Zeitung (IV, 1827 u. V, 1828) vor. Birnbach beabsichtigt zwar, „die Hauptform einer jeden Tonart und eines jeden Tonstückes“ darzustellen (loc. cit. IV, 1827, 270 a), meint also durchaus auch die Formen der übrigen Sätze des Zyklus; bei deren Darstellung (ibid. V, 1828) kommt jedoch der Terminus nicht mehr vor. So bleibt er dem Sinn nach auf die Form des in Rede stehenden Kopfsatzes bezogen. Bei C. Czerny begegnet der Begriff Hauptform noch eher beiläufig und wahrscheinlich ohne ausdrücklich terminologischen Anspruch; außerdem ist durch die Formulierung im wesentlichen die auf den Zyklus bezogene Wortbedeutung angesprochen:

Die Schule d. prakt. Tonsetzkunst oder vollständiges Lehrbuch d. Compos., op. 600, Bd. II, (Bonn [1844]): Die Sinfonie besteht, wie die Sonate, aus 4 Sätzen... Die Form, der Bau, der Ideengang, die Hauptmodulationen und die Durchführung, – Alles dieses ist der Sonate so ähnlich, dass wir nur auf diese verweisen können, und dass daher die Sinfonie eigentlich nur eine, für das ganze Orchester komponirte Sonate genannt werden kann. Ein neuer Beweis, wie wichtig das Studium und die Übung dieser Hauptform ist (23 a).

Als auf den Einzelsatz gerichteter Begriff von ausdrücklicher terminologischer Distinktion ist der Begriff Hauptform erstmals bei B. Widmann anzutreffen; er gibt ihn zugleich als eine Begriffsprägung aus mündlicher Überlieferung – dem Unterricht X. Schnyders von Wartensee – aus:

Formenlehre d. Instrumental-Musik (Lpz. [1862] ²1879): Deshalb nennt sie [sc. die Form des ersten Satzes] Schnyder von Wartensee ganz mit Recht die Hauptform. Andere Theoretiker heissen sie Allegroform, welche Bezeichnung aber schon deshalb ungegeignet ist, weil diese Form durchaus nicht an irgend ein Tempo gebunden ist. Wir finden die Hauptform ebensowohl in Adagio- und Andante-, wie in Allegrosätzen (59); vgl. J. Helm, *Die Formen d. mus. Kompos. in ihren Grundzügen* (Erlangen [1862] ²1882), 77.

A. Halm benutzt den Begriff Hauptform gelegentlich, um die Bedeutung der Satzform hervorzuheben; der Kontext stellt klar, daß es sich stets um einen der Emphase der Darstellung geschuldeten Ersatzterminus für den sonst auch von Halm bevorzugten Begriff Sonatenform handelt:

Von zwei Kulturen d. Musik (München 1913): Wir sprechen von der Sonate, wenn wir von ihrer mit allem Recht so genannten „Hauptform“ sprechen. Wollen wir uns an einzelne Sätze halten, so haben wir es wohl nicht erst zu rechtfertigen, dass wir typische Exemplare dieser Hauptform oder Teile solcher Exemplare auswählen (36 f.; vgl. 32 f.).

Andere Ersatzformulierungen wie „sogenannter ‚erster Sonatensatz‘“ (H. Erpf, *Form u. Struktur in d.*

Musik, Mainz 1967, 59 u. 73) haben sich sowenig wie der Begriff Hauptform allgemein durchgesetzt und sind offenbar eher als Vermeidung des immer geläufiger gewordenen Begriffs Sonatenform denn als wirkliches begriffliches Surrogat gemeint.

(b) Die wichtigste terminologische Alternative zu dem Begriff Sonatenform ergibt sich aus dem Bemühen um seine PRÄZISIERUNG. H. Grabner führt 1924 den heute weithin gebräuchlichen Terminus Sonatenhauptsatzform ein (*Allgemeine Musiklehre*, Stuttgart 1924, 209) und begründet von der dritten Auflage an diese terminologische Neuerung:

op. cit. (Stuttgart [3]1942): Die Bezeichnung „Sonatenhauptsatzform" soll den Unterschied zwischen dem Formtyp des dualistischen Sonatensatzes und der Form der ganzen Sonate... zum Ausdruck bringen. Sie wurde gewählt im Hinblick darauf, daß doch die meisten Hauptsätze der Sonaten diese Form aufweisen, so daß füglich solche Fälle, in denen der Schwerpunkt des Werkes nicht auf einem in solcher Form geschriebenen ersten Satze ruht (Beethoven, op. 26 und 27 u. a.) zu den Ausnahmen gezählt werden können (200, Anm.).

Aus ähnlichen Gründen wird der Begriff Sonatensatzform gebraucht. Obwohl schon im 19. Jh. nachweisbar, begegnet er häufiger erst seit den 1920er Jahren, also etwa gleichzeitig mit dem von Grabner vorgeschlagenen Begriff. G. Adler benutzt die Begriffe Sonatenform und Sonatensatzform gleichberechtigt nebeneinander:

Hdb. d. Musikgesch. (Bln [2]1930): Die Großformen konzentrieren sich um den Sonatensatz, der wie ein Transparent überall durchleuchtet, alles durchdringt, im Zyklus den 1. Satz ganz beherrscht (erste Sätze ohne Sonatenform sind als atypische zu bezeichnen)... Die Grundzüge der Sonatensatzform findet man auch dort, wo man sie nicht vermuten würde, wie im Adagio (1.) Satze der Mondscheinsonate (783).

Im gegenwärtigen Musikschrifttum werden alle drei Begriffe zumeist unterschiedslos verwendet (vgl. P. Andraschke, Art. *Sonatensatzform*, in: RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl., hg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967, 884 b).

(4) Gelegentlich werden grammatische Ableitungsformen des Terminus Sonatenform (in der Wortbedeutung der Einzelsatzform) eingesetzt. Im Unterschied zu einer nicht gebräuchlich gewordenen adjektivischen Verwendung des Begriffs (vgl. A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* III, Lpz. 1845, 327) findet sich seit dem Beginn des 20. Jh. häufiger die PLURALBILDUNG, die entweder den jeweiligen historischen Entwicklungsstand der Satzform vor ihrer Hochblüte in der Wiener Klassik oder den personalstilistisch differenzierten Umgang mit der Sonatenform oder die Ausprägungen dieses Formprinzips in verschiedenen Gattungen bzw. in den Einzelsätzen des Zyklus bezeichnet. So versucht M. Falck, sieben verschiedene „Sonatenformen" – von der „zweiteiligen Liedform mit Wiederholung" bis zur „dreiteiligen Form mit wirklicher Durchführung im zweiten Teil" – in den Kompositionen W. Fr. Bachs nachzuweisen (*Wilhelm Friedemann Bach*, Lpz. 1913, 61 f.). W. Fischer erkennt verschiedene „mehr oder minder primitive Sonatenformen" im 2. Teil von J. S. Bachs *Wohltemperirtem Clavier* (*Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler, Bln [2]1930, 562). H. Mersmann unterscheidet drei Typen von „Sonatenformen" der Komponistengenerationen zwischen Fr. Schubert und J. Brahms (*Sonatenformen in d. romantischen Kammermusik*, in: Fs. J. Wolf, Bln 1929, 113 ff.). Schon 1911 ist durch D. Fr. Tovey der Plural des Begriffs in einer verallgemeinerten Bedeutung eingeführt worden:

Art. *Sonata Forms*, in: ders., *Mus. Art. from the Encyclopaedia Britannica* (London 1944): Sonata forms cover the whole ground of instrumental music from C. P. E. Bach to the advent of Schumann's pianoforte lyrics and Liszt's symphonic poems, and are still living forms. Their rise made Gluck's reform of the opera possible; for they represent a general change in the language of music which made it a truly dramatic medium (208).

Dieser Verwendung des Plurals in einem entwicklungsgeschichtlichen, personalstilistischen und gattungs- bzw. satzübergreifenden Sinn bedient sich auch Ch. Rosen:

Sonata Forms (New York u. London [1980] [2]1988): In my judgement, it is a mistake to view the history of sonata forms as the development of a single form from a single binary pattern... It must be seen in the context of other forms like overture, aria, concerto, rondo, and minuet. „Sonata" is a technique of creating a new texture and a new articulation for all these forms (unpaginiertes Vorw. zur 2. Auflage).

III. Hinter dem auf den Einzelsatz bezogenen Terminus Sonatenform steht vom Beginn seiner Verwendung an eine FÜLLE VON MITEINANDER VERBUNDENEN TECHNISCH-FORMALEN BESCHREIBUNGSMERKMALEN UND INHALTLICH-ÄSTHETISCHEN BEGLEITVORSTELLUNGEN, durch die der Begriff ins Zentrum geschichtsphilosophisch-ästhetischer wie auch analytisch-methodologischer Diskussionen gerät.

*

Exkurs: Dabei kommt einigen bereits vor der Wende zum 19. Jh. entstandenen formtheoretischen Überlegungen für den späteren Einsatz des Begriffs Sonatenform als eines distinkten und zugleich einen komplexen Vorstellungsbereich abdeckenden Terminus eine entscheidende Vorläuferrolle zu. So wird erstmals in dieser Ausführlichkeit bei H. Chr. Koch die Struktur eines ersten Symphoniesatzes als aus zwei Teilen gebildet beschrieben (wobei der zweite

Teil seinerseits als zweiteilig gedacht wird). Koch betont, daß die drei von ihm identifizierten „Hauptperioden", die erst im späteren 19. Jh. mit den Begriffen Exposition, Durchführung und Reprise belegt worden sind (→ *Exposition* III. (1), → *Durchführen* III., → *Reprise* [nach 1600] VII.), sich vor allem durch den Gang ihrer Modulationen voneinander abheben und gerade dadurch zu einem Ganzen fügen:

Versuch einer Anleitung zur Compos., Bd. III (Lpz. 1793): Das erste Allegro der Sinfonie... hat zwey Theile, die der Tonsetzer bald mit, bald aber auch ohne Wiederholung vortragen läßt. Der erste derselben, in welchem die Anlage der Sinfonie, das ist, die melodischen Hauptsätze in ihrer ursprünglichen Folge vorgetragen, und hernach einige derselben zergliedert werden, bestehet nur aus einem einzigen Hauptperioden... (304 f.);
[In diesem] wendet sich gemeiniglich schon mit dem dritten melodischen Theile die Modulation nach der Quinte (in der weichen Tonart auch nach der Terz) hin, in welcher die übrigen vorgetragen werden, weil die zweyte und größere Hälfte dieses ersten Perioden besonders dieser Tonart gewidmet ist... (305);
Der zweyte Theil des ersten Allegro bestehet aus zwey Hauptperioden, von denen der erste sehr mannigfaltige Bauarten zu haben pflegt... (307);
Der letzte Periode unsers ersten Allegro, der vorzüglich der Modulation in der Haupttonart gewidmet ist, fängt am gewöhnlichsten wieder mit dem Thema, zuweilen aber auch mit einem andern melodischen Hauptheile in dieser Tonart an; die vorzüglichsten Sätze werden nun gleichsam zusammen gedrängt, wobey sich die Modulation gemeiniglich in die Tonart der Quarte hinwendet, aber, ohne darinne eine Cadenz zu machen, bald wieder in den Hauptton zurücke kehrt. Endlich wird die zweyte Hälfte des ersten Perioden, oder diejenigen melodischen Theile des ersten Perioden, die dem Quintabsatze in der Quinte folgten, in dieser Haupttonart wiederholt, und damit das Allegro geschlossen (311).

Stärker als Koch hebt kurz darauf Fr. Galeazzi die Bedeutung der Thematik hervor. Auf sie bezogen stellt er die Struktur des (wieder zweiteilig aufgefaßten) Sonatensatzes einer ausführlichen Darstellung schematisch voran; die als eine Selbstverständlichkeit behandelte Modulationsordnung wird hiernach ausdrücklich mit der Forderung nach ausgewogener Proportionierung ihrer Abschnitte verbunden:

Elementi teorico-pratici di musica, Bd. II (Rom 1796): La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. Preludio, 2. Motivo principale, 3. Secondo motivo, 4. Uscita a' Toni più analoghi, 5. Passo Caratteristico, o Passo di mezzo, 6. Periodo di Cadenza, e 7. Coda. La seconda parte poi è composta di questi membri: 1. Motivo. 2. Modulazione. 3. Ripresa, 4. Replica del Passo caratteristico. 5. Replica del Periodo di Cadenza. e 6. Replica della Coda (253 f.);
Deesi qui sapere, che in tutti i pezzi di Musica, di qualunque genere o stile siano essi, divisi in mezzo da un ritornello ovvero tutti seguiti, si chiude sempre la prima Parte alla Quinta del Tono principale, raramente alla Quarta, e spesso alla terza minore ne' Toni di terza minore (257);
Si deve evitare ne' pezzi alquanto lunghi l'uscir troppo presto di Tono nelle prime parti, come ancora di terminar troppo presto la seconda parte dopo che, finita la modulazione, si è rientrato in Tono... Le seconde parti devono sempre esser di maggiore, o di egual durata delle prime, e non mai più corte (263).

C. Gervasoni behandelt 1800 ausdrücklich die „forma" des Sonatensatzes als ein balanciertes Gefüge von melodischen „frasi" und zielgerichteter – am Beginn des zweiten Teils, der später so genannten Durchführung, jedoch vollkommen freier – Modulation:

La Scuola della Musica, Bd. I (Piacenza 1800): Si compongono ancora Sonate d'un sol pezzo il quale per lo più è un Allegro. Della forma di queste si è appunto che ora tratterò... (464);
Nella tessitura della prima parte, oltre alla distribuzione delle frasi con una buona e conveniente proporzione, si richiede necessariamente la prima modulazione ordinaria; di modo che, se il tono scelto è maggiore, deve questa prima parte terminare nel tono della quinta; e se il tono principale è minore, in quello della terza. Non havvi poi alcuna legge determinata pel giro della modulazione nella seconda parte d'un pezzo; ed in questa infatti non solo si praticano le diverse modulazioni ordinarie e straordinarie delle quali il tono principale è suscettibile, ma ancora secondo il capriccio de' Compositori s'impiegano le modulazioni le più ricercate (466).

Zwei Jahrzehnte später ist, noch vor der Zusammenfügung des Begriffs Sonatenform mit der Erörterung und Darlegung ihrer Struktur in der Kompositionslehre von A. B. Marx, der Grundbestand formaler Beschreibungskriterien versammelt: in der großen Kompositionslehre A. Reichas (1826) und – allerdings weniger systematisiert – in dem formtheoretischen Artikel H. Birnbachs für die Berliner Allgemeine Mus. Zeitung (IV, 1827 u. V, 1828). Zugleich sind jedoch, mit ihnen beginnend, schon divergierende und mit dem Einsatz des Begriffs Sonatenform verbundene Konzeptionen angelegt.

*

(1) Seit den 1820er Jahren werden mehrere teils aufeinander aufbauende, teils kritisch aufeinander reagierende, teils auch voneinander unabhängige FORMTHEORETISCHE KONZEPTIONEN entwickelt, denen beim Einsatz des Begriffs Sonatenform oft wenig mehr als die Vorstellung eines standardisierten Formgerüsts gemeinsam ist. Dieses von philosophischen und ästhetischen Begleitvorstellungen in der Folgezeit häufig isoliert rezipierte und einer didaktischen Reduktion sich anbietende Formgerüst hat sich, als größter gemeinsamer Nenner aller Verwendungen des Begriffs Sonatenform, häufig in den Vordergrund ästhetischer und methodologischer Diskussionen gedrängt und den Begriff selbst immer wieder, Kritik herausfordernd, in Verruf gebracht. Im einzelnen unterscheiden sich die nur knapp zu charakterisierenden Konzeptionen hinsichtlich der folgenden inhaltlichen Bereiche.

(a) Es bestehen Differenzen zwischen EINER ZWEITEILIGEN UND EINER DREITEILIGEN FORMAUFFASSUNG. Noch vor der Verwendung des Begriffs Sonatenform

für das bei H. Chr. Koch, Fr. Galeazzi oder C. Gervasoni (vgl. oben, III., Exkurs) teils sehr ausführlich dargestellte Formkonzept ist die zweiteilige Auffassung des Satzes selbstverständlich, jedoch in der Regel so, daß durch Untergliederung des zweiten Teils eine Dreiteiligkeit nicht ausgeschlossen wird. Diese Dreiteiligkeit innerhalb einer übergeordnet gedachten Zweiteiligkeit – durch „subdivision" der beiden großen „parties principales" in drei „sections" – wird 1826 deutlich bei A. Reicha dargelegt, dessen Kompositionslehre der Sonatenform breiten Raum unter dem Titel „De la grande coupe binaire" widmet (*Traité de haute compos. mus.*, Bd. II, Paris 1826, 296). Etwa gleichzeitig macht H. Birnbach dagegen erstmals den theoretischen Anspruch auf eine dreiteilige Sichtweise der Form geltend. Er setzt sich dabei ausdrücklich über den scheinbaren Widerspruch zur Praxis der Komponisten hinweg, die in der Niederschrift, und zwar durch Setzung der Wiederholungsvorschrift hinter die Exposition, das „Tonstück in zwei Theile zerlegen" (*Über d. verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art u. deren Bearbeitung*, Berliner Allgemeine Mus. Zeitung IV, 1827, 293 a). Noch deutlicher findet sich die ausdrückliche Forderung nach einer dreiteiligen Auffassung bei A. B. Marx; er sieht in der Dreiteiligkeit der Sonatenform – die das strukturelle Gewicht der bei Marx nicht so genannten Durchführung betont – geradezu „ihren wesentlichen Karakterzug", der sie etwa von der durchführungslosen Sonatinenform unterscheidet, während sie sich durch ihre auf das Themenmaterial der Exposition bezogene Anlage aber auch von der Rondoform abhebt:

Die Lehre von d. mus. Kompos. III (Lpz. 1845): Die Sonatenform kann einen m i t t l e r n T h e i l (zwischen dem ersten und letzten der Sonatine) nicht entbehren, sie muss d r e i t h e i l i g werden. Aber dieser mittlere oder zweite Theil darf nicht wie in den Rondoformen F r e m d e s, – einen zweiten Seitensatz, – bringen und damit die Einheit stören, deren vollkommenere Erreichung eben die Aufgabe der Sonate ist (213);
Allein die Scheidung des zweiten und dritten Theils ist... so wesentlich, dass wir sie nicht übergehen können, ohne die Anschauung der Form zu stören und ihren Vernunftgrund aus den Augen zu verlieren (213, Anm.).

Die zweiteilige Formauffassung bleibt allerdings im 19. Jh. noch für lange Zeit die vorherrschende, so etwa in der verbreiteten Kompositionslehre J. Chr. Lobes (*Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. I, Lpz. 1850, 314). In gewisser Weise als repräsentativ für den um die Jahrhundertwende allmählich sich vollziehenden allgemeinen Auffassungswandel kann H. Riemanns *Große Kompositionslehre* gelten, die in ihrem ersten Band *Der homophone Satz* (Bln u. Stuttgart 1902, 437 ff.) der Sonatenform noch ein dezidiert zweiteiliges Schema unterlegt, um dann 10 Jahre später im dritten und letzten Band *Der Orchestersatz u. d. dramatische Gesangstil* (ibid. 1913) wie selbstverständlich „die Dreiteiligkeit der Form des ersten Satzes" (169) vorauszusetzen. Inzwischen haben die Formenlehren von St. Krehl (*Mus. Formenlehre*, Bd. I, Lpz. 1902, 88 f.) und H. Leichtentritt (*Mus. Formenlehre*, Lpz. 1911, 128 ff.) die Dreiteiligkeit gewissermaßen kodifiziert. Im 20. Jh. ist das Postulat einer Zweiteiligkeit der Sonatenform nur noch vereinzelt anzutreffen. So legt H. Erpf, weil er die Expositionswiederholung als konstitutiven Formteil erachtet, Wert auf die Feststellung, „daß der sogenannte ‚erste Sonatensatz' keineswegs, wie so oft gesagt wird, dreigliedrig ist (Exposition – Durchführung – Reprise). Er ist vielmehr zweigliedrig mit Unterteilung in beiden Hälften, wenn man will also viergliedrig" (*Form u. Struktur in d. Musik*, Mainz 1967, 73). Mit einer anderen Begründung plädiert E. Ratz für die Annahme einer „übergeordneten Zweiteiligkeit" der Sonatenform seit Beethovens mittlerer Schaffensperiode. Hier wird die Dreiteiligkeit, die als Kern der Form unangetastet bleibt, durch eine nach Gewicht und Umfang der Durchführung ebenbürtige Coda erweitert:

Einführung in d. mus. Formenlehre (Wien [1951] [3]1973): Die Anordnung Exposition – Durchführung – Reprise stellt ein dreiteiliges Prinzip dar, dem die Coda als das Ganze abschließend gegenübergestellt ist. Das Bestreben, die Dreiteiligkeit der Sonatenform gleichsam in einer übergeordneten Zweiteiligkeit aufzuheben, macht sich bei Beethoven in dieser Schaffensperiode stark geltend. Immer wieder können wir die Tendenz beobachten, in der Coda ein Gegengewicht zur Durchführung zu schaffen und so das Prinzip der Dreiteiligkeit einem dem lyrischen Charakter mehr entsprechenden strophischen Aufbau unterzuordnen (195).

Von dieser Differenz zwischen Zwei- und Dreiteiligkeit ist die Ambivalenz zu unterscheiden, die seit W. H. Hadow (*Sonata Form*, London u. New York 1896) im angelsächsischen Sprachbereich die Diskussion um „binary" und „ternary forms" bestimmt, und zwar im Zusammenhang mit Überlegungen zur historischen Genese der Sonatenform. Hier kann mit „binary" und „ternary" das bedeutungsmäßige Äquivalent zu den deutschen Begriffen „zweiteilig" und „dreiteilig" angesprochen sein; häufiger jedoch meint das Prinzip des Ternären in einem spezielleren Sinne das etwa im Menuett mit Trio zu findende Schema A-B-A, während unter dem Aspekt des Binären die modulierende Zweiteiligkeit des barocken Suitensatzes erfaßt wird, dessen erster Teil in der Dominante schließt. In diesem Sinne müsse die Sonatenform – obwohl der Struktur nach unmißverständlich dreiteilig – aus harmonisch-modulatorischen Gründen grundsätzlich als Realisation des binären Formprinzips gesehen werden:

Ch. Rosen, *Sonata Forms* (New York u. London [1980] [2]1988): Any sonata form differs fundamentally from ternary form in two ways: 1) even when a sonata form has three clear sections, and the third is thematically a complete recapitulation of the first, these two sections are harmonically absolutely different: the first moves from harmonic

stability to tension and never ends on the tonic, while the third is a resolution of the harmonic tensions of the first and, except for subsidiary modulations, remains essentially in the tonic throughout; 2) the middle section of a sonata is not simply a contrast to the outer ones, but a prolongation and a heightenig of the tension of the opening section as well as a preparation for the resolution of the third. The essentially static design, spatially conceived, of ternary form is replaced by a more dramatic structure (17 f.).

J. Webster, der die Diskussion um die zwei- oder dreiteilige Formauffassung „nutzlos und oberflächlich" nennt, schlägt 1980 eine Lösung vor, die beide Bedeutungen von „binary" bzw. „ternary" zu einem Ausgleich bringt:

Art. *Sonata form*, New GroveD (London 1980): The old dispute, whether sonata form is binary or ternary, is idle and superficial. Sonata form is a synthesis of binary and ternary principles: it integrates three sections into a two-part structure (XVII, 497 b);
The sophistication of sonata form lies in this synthesis of a three-part design and a two-part tonal structure (498 a).

(b) Der ROLLE DER HARMONIK UND THEMATIK kommen unterschiedliche Gewichtungen zu. Dabei bildet im gesamten 19. Jh. die harmonische Grundlegung der Form auch die selbstverständliche, freilich darum häufig nur knapp erörterte Basis für die theoretische Beschreibung.

*

Exkurs: Seit Fr. Ritzels Untersuchung *Die Entwicklung d. „Sonatenform" im musiktheor. Schrifttum d. 18. u. 19. Jh.* (Wiesbaden 1968) gilt unwidersprochen die These, die Entwicklung dieser Theorie habe sich schon im frühen 19. Jh. vor allem „durch das Verlagern der formbildenden Funktion [von] der Harmonik auf den Bereich der thematischen Entwicklung" ausgezeichnet (271). So sei die für die Sonatenform der Wiener Klassik konstitutive harmonische Spannung (Tonika – Dominante) in der Theorie durch den Gegensatz der Themen, bzw. der Abschnitte Haupt- und Seitensatz, verdrängt worden. Demgegenüber muß aber betont werden, daß zwar noch bei Koch fast ausschließlich der „Gang der Modulation" (*Versuch einer Anleitung zur Compos.*, Bd. III, Lpz. 1793, 319) das wichtigste Formbeschreibungskriterium bildet und dagegen schon bei Galeazzi (*Elementi teorico-pratici di musica*, Rom 1796) und viel deutlicher dann bei Reicha (*op. cit.* II, Paris 1826) und erst recht bei Marx (*op. cit.* II, Lpz. 1838, u. III, Lpz. 1845) die Bestimmung des thematischen Materials in den Vordergrund tritt, daß jedoch durchaus von einer, wie von Ritzel behauptet, „einseitigen Bevorzugung des thematischen Parameters" (267) selbst bis zum Ende des 19. Jh. nicht pauschal die Rede sein kann. Bestenfalls wird man sagen können, daß die Prioritäten je nach Darstellungsaspekt schwanken und erst in der Rückschau der Rezeption zu falscher Einseitigkeit geklärt worden sind. In dem Aufsatz Birnbachs ist die Harmonik geradezu die Grundlage für eine vom Stofflich-Inhaltlichen abhebbare Dimension, die als „Form" erfaßbar wird: „Denn durch die im Verlauf eines Tonstücks vorhandenen Modulationen wird die Form desselben festgesetzt, und durch die Bearbeitung der dabei zum Grunde gelegten Themata wird der Werth eines Stückes nach gewissen Graden bestimmt" (*op. cit.*, Berliner Allgemeine Mus. Zeitung IV, 1827, 269 b). Für die Sonatenformauffassung von Marx beispielsweise ist das Zusammenwirken von harmonischer und thematischer Gegensätzlichkeit das ausschlaggebende formbildende Moment: „In unserer Sonatenform weisen sich im ersten Theile zwei scharf von einander geschiedne Partien, die des Haupt- und Seitensatzes. Wie mannigfaltig auch jede derselben komponirt sein mag, so trennen sie sich doch mit Hülfe der Modulation und des Inhalts ganz unzweideutig" (*op. cit.* III, 564). Die für die Sonatenform im Unterschied zum Rondo notwendige ausführlichere Modulation „vom Hauptsatz und Hauptton aus in die Dominante der Dominante und von da zurück in die letztere" (ibid., 216) ist gerade ihr Auszeichnendes.

*

M. Hauptmann erfüllt ein Hauptinteresse der Theoriebildung seiner Zeit, wenn er die Notwendigkeit der Modulation zur Dominante ausführlich zu begründen sucht und gerade die Sonatenform als das Paradigma einer mus. Struktur heranzieht, die sich vornehmlich diesem zentralen Modulationsvorgang verdankt:

Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik (Lpz. [1853] [2]1873): Wiewohl das Gesetzliche in der Modulationsordnung ein ganz allgemeines ist und auf jede musikalische Form anzuwenden sein wird, so ist hier, wo von einer Folge von Haupt- und Nebensatz, von ihrer Quint-Trennung im ersten und ihrer tonischen Vereinigung im zweiten Theile die Rede ist, doch hauptsächlich diejenige Fassung eines Musikstückes in Betracht gezogen, wie sie als die Sonatenform uns bekannt ist (195).

Noch um 1900 ist das Empfinden für das enge Ineinander von harmonischem und thematischem Kontrast das Fundament der theoretischen Formerfassung. Laut Riemann sind zwar grundsätzlich „größere Formen... nach der Gruppierung des thematischen Inhalts zu betrachten" (Art. *Metrik*, RiemannL, Lpz. [4]1894, 684b); im besonderen Falle jedoch sieht er im Tonartengegensatz der Themen und seinem Ausgleich in der Reprise sogar „eine der Hauptwirkungen" der Sonatenform:

Die Elemente d. mus. Ästhetik (Bln u. Stuttgart [1900]): Ein Kontrastthema, das bestimmt ist, für die Konstruktion im großen als Hauptgegensatz des beginnenden Hauptthemas verwertet zu werden, wird stets zuerst in einer anderen als der Haupttonart auftreten; auf der späteren Beseitigung oder doch Milderung dieses Tonartkontrastes durch Versetzung des Gegenthemas in die Haupttonart oder doch eine der Haupttonart möglichst nahe stehende Tonart gegen Ende des Satzes beruht bekanntlich eine der Hauptwirkungen der sogenannten Sonatenform (193).

Die angebliche oder wirkliche Fixierung der theoretischen Formbetrachtung auf den Aspekt des Thematischen ist erstmals vehement durch H. Schenker kritisiert worden:

Vom Organischen d. Sonatenform, in: ders., *Das Meisterwerk in d. Musik*, Bd. II (München 1926): Dem Begriff der Sonatenform, wie ihn bis heute die Theorie lehrt, fehlt gerade das wesentlichste Merkmal, das des Organischen, wie es allein durch die Erfindung der Teile aus der Einheit des Hauptklangs bedingt ist, d. h. durch die Auskomponierungen der Urlinie und der Baßbrechung... Es genügt eben nicht, vom Vordergrund den Tonartenwechsel abzulesen, wie die Theorie es tut, es ist durchaus nötig, auch noch zu wissen, welche Kraft den Tonartenwechsel hervortreibt und für die Einheit des Ganzen sorgt. Haydn kannte ja noch keine Formenlehren, wie wir sie kennen; das neue Leben, das er zeugte, schöpfte er aus dem Leben seines Geistes. Ihn beherrschte die Urlinie und die Baßbrechung mit der Macht eines Naturtriebes... (45 f.);
Die sogenannten Melodien, Themen und Motive der bisherigen Theorie führen zur Sonatenform nicht (54).

Der Eindruck einer einseitigen Konzentration der Formenlehre auf die motivisch-thematische Ebene der Sonatenform wird freilich dadurch unterstützt, daß, je mehr der harmonische Kontrast als fundamentale Selbstverständlichkeit erachtet wird, desto stärker die Auseinandersetzung mit dem thematischen Verlauf in den Vordergrund tritt. In der Sonatenform-Konzeption von Marx ist das Moment der konzentrierten und ökonomischen thematischen Arbeit – ihr „höheres Interesse" am Thematischen – der neben dem Modulationsverlauf wichtigste Aspekt, durch den sich die Sonatenform von allen anderen Formen, namentlich vom Rondo, unterscheidet:

op. cit. III (Lpz. 1845): Ein höheres Interesse findet sich in der Sonatenform. Es findet nicht mehr darin Befriedigung, den festzuhaltenden Satz [sc. das Thema] gleich einem todten Besitzstück wiederzubringen, sondern belebt ihn, lässt ihn sich verändern, in andern Weisen, nach andern Zielpunkten hin sich wiederholen, – es macht aus dem Satz e i n A n d e r e s, das gleichwohl als Ausgeburt des erstern erkannt wird und statt seiner gilt...
[Es ist daher] möglich, einen an sich weniger bedeutenden Satz zum würdigen und befriedigenden Gegenstand der grössern Form zu erheben; ja es zeigt sich nicht selten eben an solchen auf den ersten Anblick unwichtigern Anlässen die Kraft der Form und des Komponisten in vorzüglicherer Weise... (214).

Durch das im 19. Jh. zunehmende Interesse der Theorie am thematischen Aspekt der Sonatenform (die eben mit einer einseitigen Bevorzugung des Thematischen erst in der späteren Rezeption dieser Theorie verwechselt werden konnte) rückt jener Formteil ins Zentrum der Betrachtung, der sich dann folgerichtig zum primären Unterscheidungsmerkmal der Sonatenform von anderen verwandten Formen entwickelt: die Durchführung (→ *Durchführen* III. (1) u. (2)). Als wichtigste Festlegung gilt für sie das Verbot der Aufnahme neuen motivischen Materials (vgl. Marx, *op. cit.* III, 217, u. Riemann, *Große Kompositionslehre*, Bd. I, Bln u. Stuttgart 1902, 437), weswegen etwa Marx so weit geht, das Auftreten des neuen Themas in der Durchführung des Kopfsatzes von Beethovens dritter Symphonie als Abgehen von der Sonatenform zu deuten:

Ludwig van Beethoven. Leben u. Schaffen, Bd. I (Bln [1859] [2]1863): Bis hierher [T. 284] ist das Tongedicht streng in den Linien der Sonatenform geblieben, nur in Dimensionen, die alles vor ihm Gegebne ohne Vergleich hinter sich lassen... Nun aber geht er von ihr ab, – oder wenigstens weit über alles Bisherige hinaus. Er muss es, denn ein ganz neuer Gedanke fodert Gehör (244 f.).

Bestimmend für den Eindruck, die Formtheorie sei einseitig auf das Thematische fixiert, sind die für die eigentliche Breitenwirkung maßgeblichen Formenlehren und Handbücher des späten 19. und frühen 20. Jh., die komplizierte ästhetische Grundüberlegungen aussparen und die Sonatenform einer didaktischen Reduktion unterwerfen, für die das Entlanggehen an der motivisch-thematischen Struktur der Form ein rein praktisches Erfordernis ist. Von einer wirklich ausführlich begründeten Fixierung auf den thematischen Aspekt der Formbetrachtung kann jedoch erst nach dem Ersten Weltkrieg die Rede sein. Auf der Grundlage seiner 1922/23 vorgestellten gestaltpsychologisch orientierten *Phänomenologie d. Musik* (ZfMw V, 1922/23) erklärt H. Mersmann die Sonatenform als ausschließlich aus den im Thema gebundenen Kräften erzeugtes Gebilde:

Musikhören ([Potsdam u. Bln 1938]) erweitert Ffm. 1952): Thema... ist Gestalt, ein Gewordenes (Beethovens Skizzen lassen uns bisweilen das Werden: den Weg vom ersten Einfall zum Thema erkennen). Daraus ergibt sich für das Hören die Forderung, in der Gestalt des Themas alle Wurzeln der Entwicklung zu erkennen... Daraus ergibt sich schon die Perspektive der Sonatenform: ein Thema entfaltet die in ihm gesammelten Kräfte in einer Evolution (die meist durch eine kleinere Koda abgeriegelt wird), spannt sich dann zur Antithese: zum Gegenthema. Dieses macht eine ähnliche eigene Entfaltung durch und mündet in eine größere Koda, welche den Aufbau des thematischen Gegensatzes beschließt. Thema, Gegenthema und Koda sind also die drei gestaltmäßig gebundenen festen Teile des Formverlaufs (147 f.).

Die dezidiert prozessuale Auffassung der Sonatenform, bei B. Assafjew 1930 programmatisch bereits im Titel ausgesprochen, ist nun so themenzentriert, wie es für die Theoretiker des früheren und mittleren 19. Jh. behauptet worden ist, etwa wenn Assafjew die „dialektisch-kontrastierende Gestaltung" der Sonatenform nicht aus der Harmonik, sondern aus ihrer motivisch-thematischen Struktur – „im Gegensatz zur monothematischen Anlage der Variationen, des Kanons und der Fuge" – begründet (dtsch. als: *Die mus. Form als Prozeß*, Bln 1976, 143.). So ist – ob als Reflex der Gewichtsverlagerung in der Theoriebildung, sei dahingestellt – in der kompositorischen Praxis des 20. Jh. möglich geworden, was C. Dahlhaus als, gemessen an der Formtheorie des 19. Jh., „paradox" bezeichnet hat:

C. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven u. seine Zeit* (Laaber 1987): ...im 20. Jahrhundert, bei Arnold Schönberg, wurde als extreme Konsequenz des Vorrangs der Thematik das Paradox einer Sonatenform unter den Bedingungen der Atonalität möglich (133 f.).

(c) Die Sonatenform-Konzeptionen unterscheiden sich in der BEWERTUNG UND LOKALISIERUNG DES FORMBILDENDEN PRINZIPS DES KONTRASTS. Unabhängig von der Diskussion um den – durchgängig unbestrittenen – formbildenden Rang der Harmonik wird im 19. Jh. das für die Sonatenform stets als konstitutiv empfundene Kontrastprinzip zunächst auf der Ebene der Thematik erörtert. Erstmals bei Birnbach tritt im Zusammenhang mit dem Nebentonartbereich der Exposition der Terminus „der zweite Gedanke oder das zweite Thema" auf (*op. cit.*, Berliner Allgemeine Mus. Zeitung IV, 277). Weitere Verbreitung findet freilich die Darstellungsweise der thematischen Struktur der Sonatenform aus der Kompositionslehre von Marx: Hier wird der Kontrast der Abschnitte Haupt- und Seitensatz (→ *Thema* III. (2)) zu einem Charaktergegensatz verallgemeinert, für den Marx die Metapher vom Gegensatz des Männlichen und des Weiblichen einführt. Gerade aber in dieser Metapher wird deutlich, was für Marx den eigentlichen Sinn dieses von ihm postulierten Gegensatzes bildet: Es geht um eine Komplementarität, eine Ergänzung der Widersprüche zu einer „höhern Einheit", durch die erst die Sonatenform ihren singulären geschichtlichen Rang erreicht, der sie über bloße Reihungsformen wie etwa das Rondo hinaushebt:

op. cit. III (Lpz. 1845): Haupt- und Seitensatz sind zwei Gegensätze zu einander, die in einem umfassenden Ganzen zu einer höhern Einheit sich innig vereinen.
In diesem Paar von Sätzen ist... der Hauptsatz das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter Gebildete..., das Herrschende und Bestimmende. Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung Nachgeschaffne, zum Gegensatz dienende, von jenem Vorangehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen. Eben in einem solchen Sinn ist jeder der beiden Sätze ein Andres und erst beide miteinander ein Höheres, Vollkommneres (273).

Entsprechend ist für Marx auch auf der höheren Ebene der Gesamtform die aus Gegensätzen erzeugte Einheit das grundlegende Prinzip, und er sieht die „ursprünglichen Gegensätze, das Grundgesetz aller mus. Bildung: Ruhe – Bewegung – Ruhe in den drei Theilen der Sonatenform" verwirklicht (ibid., 218). Durch das mit der Durchführung in die Form eingeführte Gegensatzprinzip erhalte letztlich die formale Einheit eine ganz neue Qualität: In der Durchführung trete „die ebensowohl energischere als einheitsvollere Entwickelung der Sonatenform" deutlich hervor; „damit war das Prinzip der Bewegung, des Fortschritts zur Herrschaft erhoben gegen das untergeordnete Prinzip der Stabilität in den Rondoformen" (ibid., 220). Die von Marx popularisierte Metapher des Kontrasts von Männlichem und Weiblichem wird von Riemann übernommen. Er betont zusätzlich die historische Bedeutung der Existenz eines zweiten Themas, durch dessen Auftreten überhaupt erst die Genese der „voll entwickelten Sonatenform" vollendet erscheint:

op. cit. I: Die voll entwickelte Sonatenform endlich ergiebt sich, sobald nach der Modulation im ersten Teil ein gegen das Anfangsthema deutlich kontrastierendes zweites Thema in der neuen Tonart aufgestellt wird, welches im Schlußteil (nach der Durchführung) in der Haupttonart transponiert wiederkehrt (437 f.).

Für die allgemeine Verbreitung dieser Auffassung des Themengegensatzes im späten 19. Jh. bieten vor allem die Fachlexika reiche Belege; in ihrem Zusammenhang begegnet häufig auch schon die Reduktion der Anzahl der thematischen Gestalten infolge einer eingeengten Auffassung des formbildenden Kontrasts:

Art. *Sonata*, Stainer/BarrettD (London u. New York [2]1898): The first movement should have two themes, unlike each other in character; for example, one vigorous and spirited, the other tender and expressive; and each should be capable of varied treatment (413 b).

Über die Zahl der für die Exposition konstitutiven Themen existieren im Detail unterschiedliche Vorstellungen; wichtig erscheint dabei, wie weit der die Dimension der Einzelthemen übergreifende Kontrast dieses Formteils als grundlegendes Formprinzip erachtet wird. Marx kann (in einer allerdings nur in der ersten Auflage enthaltenen Bemerkung) eine Festlegung der Form auf nur zwei Hauptthemen dadurch vermeiden, daß er „die Konstruktion des Ganzen" ohnehin in der Harmonik fundiert sieht: „Auch statt des zweiten Themas (auf der Dominante) können ihrer zwei sich finden. Man sieht aber, dass die Häufung der Themate keinen wesentlichen Einfluss auf die Konstruktion des Ganzen hat" (*op. cit.* II, 500). Riemann baut diesen Gedanken aus und ordnet dem von ihm so genannten „Dualismus", der für ihn zugleich die „Dialektik der Sonatenform" verbürgt, auch eine eventuelle Themen- und Motivvielfalt unter:

op. cit. I: Nicht selten erscheint die Zahl der Themen, welche der erste Teil aufstellt und die Durchführung und der Schlußteil weiter verwerten, größer als zwei... Auch gegenüber solchen besonders reich entwickelten Typen der Sonatenform ist aber durchaus an dem Dualismus der Thematik festzuhalten; man kann wohl einen ersten und zweiten Teil des ersten und auch des zweiten Themas annehmen, nicht aber drei oder gar vier Themen: andernfalls würde die Form durchaus ihre Uebersichtlichkeit und logische Motiviertheit einbüßen. Man wird sich auch durch die kompliziertesten Fälle hindurchfinden, wenn man festhält, daß das Bereich des ersten Themas bis zur Erreichung der neuen Tonart geht, alles aber, was in dieser sich vorstellt, dem zweiten Thema zuzurechnen ist (438); *op. cit.* III: ...er [Beethoven] hat auch bereits gezeigt, daß die Zahl der scharfgeschnittenen, mit eigenartiger Physiognomie heraustretenden Gebilde weit über zwei hinaus wachsen kann, ohne daß darum die überzeugende Dialektik der Sonatenform aufgegeben wird, wenn nämlich nur

die Modulationsordnung ihre strenge Logik behält, die den mancherlei thematischen Einzelbildungen ihren Rang zuweist (171).

Nach der Jahrhundertwende wird dagegen der durch die Modulationsordnung verbürgte Dualismus als grundlegendes Prinzip der Sonatenform zunehmend zu einem Kontrast auf der Ebene der Thematik verengt, so daß sogar die reale Themenvielfalt der kompositorischen Praxis auf kritische Vorbehalte stoßen kann:

E. Schmitz, *Musikästhetik* (Lpz. 1915): Allen diesen Momenten zufolge läßt sich... nicht leicht eine Form denken, die den Gesetzen komplexer Apperzeption durch größte Einheitlichkeit bei größter Mannigfaltigkeit so vollkommen entspricht, wie die Sonatenform. Jeder Versuch einer Bereicherung dieser Sonatenform ergibt streng genommen eine Einbuße an ihrer einzigartigen Übersichtlichkeit. Die von neueren Komponisten (Brahms!) vorgenommene Einführung eines dritten Themas im ersten Teil z. B. zerstört das so vorteilhafte „Prinzip der Zweizahl" sowie den Charakter des Teils als zweiteilige Liedform und bringt somit eine Komplizierung herein, die sich ja vielleicht als sehr bedeutende Inhaltsbereicherung darstellt, aber die formale Abklärung entschieden trübt (50 f.).

In den 1920er Jahren verbreitet sich eine Sichtweise, die den Dualismus der Thematik als formerzeugendes Prinzip der Sonatenform herunterspielt zugunsten der Annahme eines durchgehend einheitlichen Energiepotentials, das sich aus der ersten thematischen Setzung heraus wie aus einer die Einheit des Satzes verbürgenden Kraftquelle ergießt. Diese in seinem Versuch einer *Phänomenologie d. Musik* entwickelte Perspektive entfaltet Mersmann später ausdrücklich am Beispiel der Sonatenform:

Musikhören, loc. cit.: Eine der häufigsten Kräfteverschiebungen wird hier als zentrale Sonatenform bezeichnet: sie gewinnt Maß und Gesetz ihrer Entwicklung allein aus dem Kraftzentrum des Themas. Das ist ein mehr innerlich wirksames als äußerlich erkennbares Entwicklungsgesetz... Ihre innere Begründung liegt oft darin, daß die im Thema gestauten Kräfte zu stark sind, um selbständige Gegenkräfte überhaupt zu dulden. Das aber ist erst aus dem Lauf der Entwicklung zu erkennen, nicht dem Auge, sondern allein dem Ohr zugänglich. Denn das auf zwei Themen beruhende Formgerüst des Sonatensatzes bleibt oft äußerlich bestehen. Das heißt: ein Gegenthema ist vorhanden; es ist nur entweder eine Verwandlung des Themas, ohne die Spannung der Antithese zu ihm, oder es erscheint als Episode, ohne Wirksamkeit für die Entwicklung des Satzes. So ist es meist bei Beethoven, während Haydn auch noch in den Meisterwerken seiner Spätzeit immer wieder einthematische Entwicklungen kennt (173).

Fr. Blume stellt 1929 auf gleicher Grundlage die Prinzipien der „Fortspinnung" und der „Entwicklung" gegeneinander, von denen das letztere das musikgeschichtlich spätere und künstlerisch höherstehende sei und entsprechend seit Beethoven auch die Sonatenform präge – mit der Konsequenz, daß die einheitliche Dynamik des Entwicklungsprinzips für deren Deutung wichtiger sei als die Formerzeugung aus einem Kontrast heraus:

Fortspinnung u. Entwicklung (JbP XXXVI, 1929): Ferner muß ausgesprochen werden, daß die Bedeutung, die dieser Spezialfall der Kontrastwirkung, der Themendualismus, für die Sonatenform besitzt, von der älteren musikalischen Formenlehre ungeheuer überschätzt worden ist... Der Kontrast ist seinem Wesen nach unauflöslich mit der Denk- und Gestaltungsweise der Fortspinnung verknüpft. Ein entwickelndes Prinzip, das in konsequentem Fortschreiten... Glied um Glied durch Umbildung aus dem vorausgegangenen ableitet, bietet naturgemäß keinen Raum für konstitutive Kontraste (64 f.).

Mit erheblichem begrifflichen Aufwand versucht E. Nobbe, vor dem Hintergrund des Herabsinkens des Themendualismus zur Zweitrangigkeit dennoch den Begriff der Dialektik für die Deutung der Sonatenform zu retten. Dies geschieht, indem der formbildende Kontrast aus der Exposition herausgenommen und dafür, in die größere Dimension des gesamtformalen Ablaufs projiziert, als ein Moment des in der Hegelschen Logik entfalteten dialektischen Dreischritts gedeutet wird:

Die thematische Entwicklung d. Sonatenform im Sinne d. Hegel'schen Philosophie betrachtet (Würzburg 1941): Zerstörte der Geist seine erste Form, die Form seines An-sich-seins, die Exposition, als eine Form, die „solches" in sich vereinigen wollte, das „sich entgegengesetzt" war, so zerstört er jetzt auch die zweite Form, in die er umschlug, in der er nunmehr in die Erscheinung trat und feste selbständige Gestalt annahm, die Form seines Für-sich-seins, die Durchführung, weil auch sie wiederum denselben Widerspruch in sich trägt, solches in sich zu vereinigen, das sich entgegengesetzt ist, insofern sie einmal selbst eine selbständige ihm fremde Gestalt, ein ihm Anderes, sein will, sich jedoch andererseits in ihrem Anderssein ihm gegenüber nicht halten kann, sondern als ein von ihm selbst gesetztes Anderes von ihm erkannt und damit aufgehoben und negiert wird, sodaß der Geist mit ihr als sich selbst wieder zusammengeschlossen und vereinigt wird zur Form seines An-und-für-sich-seins, zur Form der Repetition des Expositionsteils (74 f.);
Gar zu oft ist in musikästhetischen Darstellungen das Augenmerk auf die Tatsache gerichtet, daß in der Sonatenform zwei Themen eingeschlossen sind, die meist ihrem Charakter nach entgegengesetzt sind. Hier wollen viele Darsteller den Schlüssel zu tieferem Eindringen finden.... Sie verfallen dabei in den Fehler, ganz die historischen Tatsachen zu übersehen, ganz zu vergessen, daß ein zweites Thema, ein Thema von anderem Charakter, sich erst allmählich entwickelt hat, daß ursprünglich – und so noch bis zu der späten Haydn'schen Symphonie – nur ein Thema vorhanden war (81).

Eine Wiederbelebung der Diskussion um die formbildende Bedeutung des Dualismus und die durch ihn geprägte Dialektik ist das Ziel der von Dahlhaus erhobenen Warnung vor einer gedankenlosen Identifizierung der Prinzipien von Dualismus und Dialektik:

Zur Theorie d. Sonatenexposition (Musica XXXIX, 1986): Die Vorstellung eines grundlegenden Dualismus ist natürlich insofern berechtigt, als der Tonartengegensatz, der auch in monothematischen Konzeptionen erhalten bleibt, die Sonatenform fundiert... Vor allem aber steckt, wie es

scheint, in der dualistischen Konzeption ein philosophisches Vorurteil, das musikästhetischen Schaden anrichtet: der Irrtum, daß Dialektik prinzipiell dualistisch sei. Zweifellos ist die Sonatenform, als Neben- und Gegeneinander divergierender und kontrastierender Momente, eine Struktur, die man dialektisch nennen kann. Daß aber Dialektik zweigliedrig sei – und nicht drei- oder viergliedrig sein könne –, ist eine Meinung, die... nichts weniger als zwingend erscheint... Nicht selten ist ein Sonatensatz eine Form, in der eine Dialektik, die drei oder mehr Momente umfaßt, ausgetragen wird (512 f.).

In der neuerdings im angelsächsischen Sprachraum sich verbreitenden Erweiterung der Sonatenform-Konzeption durch die Annahme eines „sonata principle" wird die ältere Dualismusvorstellung als sowohl die thematische wie die harmonische Detailstruktur übergreifende „Polarität" aufgefaßt (vgl. Rosen, *The Classical Style*, New York 1971, 269). Neben dem Polaritätsbegriff findet auch die Vorstellung einer – im Lauf des Satzes zu verarbeitenden und wieder aufzulösenden – „Opposition" Verwendung; ausdrücklich betont Rosen die Vielfalt der formalen Realisierungsmöglichkeiten dieses Prinzips:

Sonata Forms, loc. cit.: The exposition of a Sonata form presents the thematic material and articulates the movement from tonic to dominant in various ways so that it takes on the character of a polarization or opposition. The essential character of this opposition may be defined as a large-scale dissonance: the material played outside the tonic (i. e., the second group) is dissonant with respect to the center of stability, or tonic. Sonata style did not invent this concept of dissonant section, but it was the first style to make it the generating force of an entire movement. This opposition may be achieved by a variety of procedures (229).

d) In unterschiedlichem Grade münden METAPHORISCH GEFASSTE ÄSTHETISCHE BEGLEITVORSTELLUNGEN IN EHER PROZESSUAL-DYNAMISCHE ODER EHER STATISCH-ARCHITEKTONISCHE FORMKONZEPTIONEN ein. Die verbreitetste dieser Vorstellungen, die sich mit der Ästhetik der Sonatenform verbinden, dürfte die des Dramatischen sein. 1826 stellt Reicha durch den Einsatz dramentheoretischer Termini – „exposition", „intrigue", „noeud", „dénoûment" (→ *Exposition* III. (1)) – eine ausdrückliche Analogie zwischen dem Gang des Dramas und dem Ablauf der Sonatenform, der „grande coupe binaire", her (*op. cit.* II, 299). Auf einer anderen Ebene – nicht durch Analogien des formalen Baus, sondern den Kern der mus. Vorgänge selbst betreffend und insofern als „Drama des Ursatzes" – sieht Schenker den dramatischen Zug der Sonatenform (*Neue mus. Theorien u. Phantasien*, Bd. III: *Der freie Satz*, hg. von O. Jonas, Wien [2]1956, 210, Anm.). In welchem Maße freilich solche Zuordnungen literarischer Gattungsbegriffe bloße Metaphern und vor allem letztlich beliebig bleiben, zeigt die Tatsache, daß Riemann den für die Sonatenform konstitutiven durchgehenden Entwicklungszug, der bei vielen Autoren die Begleitvorstellung des Dramatischen aufruft, als episch bezeichnen kann:

op. cit. I: Die großen Formen, besonders gerade die Allegrosätze in Sonatenform, repräsentieren auf musikalischem Gebiete etwas dem ähnliches, was auf dem der Poesie das Epische ist; gerade diesem Vergleiche entspringt der übliche Ausdruck „lyrische Cäsur" für etwas, was wohl in lyrischen Gedichten und der einfachen Liedform, aber nicht im Epos und der Sonatenform am Platze ist (466).

Gemeinhin gilt jedoch – wie unterschiedlich auch immer begründet – die Verwandtschaft zum Drama als der wesentliche Zug der Sonatenform, so daß andere ihrer Erscheinungsformen ausdrücklich als Sonderphänomene registriert werden, so etwa „Schuberts lyrisch-epische Sonatenform" (Dahlhaus, *Die Sonatenform bei Schubert*, Musica XXXII, 1978, 125). Von diesen Begleitvorstellungen, die auf die Klärung einer Gattungseigenschaft der Sonatenform zielen, sind direkt formbezogene metaphorische Versuche zur näheren Bestimmung der Sonatenform zu unterscheiden. Sie tendieren entweder zu einer eher architektonischen, auf die Proportioniertheit und Symmetrie der Formanlage abzielenden oder zu einer eher prozessualen, auf die in der mus. Zeit sich erstreckenden dynamischen Auffassung der Form. Die architektonisch-symmetrische Vorstellung der dreiteiligen Sonatenform ist bis in die Wahl der Begrifflichkeit hinein wohl am dezidiertesten in der Kompositionslehre V. d'Indys (gemeinsam mit A. Sérieyx) formuliert worden:

Cours de Compos. Mus., Bd. II/1 (Paris [1909]): ...l'exposition initiale constitue, dans la forme Sonate, la première partie de cette trilogie, ou, pour reprendre notre comparaison accoutumée, le premier pilier qui soutient l'arc symphonique du développement: celui-ci est appuyé par son autre extrémité sur le second pilier, la réexposition symétrique, mais différente (263).

Auf der Basis einer gänzlich anderen Interpretation des formalen Grundrisses – nämlich einer Zweiteiligkeit aus Exposition und ihrer Wiederholung einerseits, Durchführung und Reprise andererseits – deutet Erpf die Sonatenform ebenfalls als Realisation eines Symmetrieprinzips: als entwickeltste Vertreterin der „Gleichgewichtsformen" (*op. cit.*, 73). Den dynamisch-prozessualen Formauffassungen dagegen, wie sie in den (im Detail sehr unterschiedlichen) Konzeptionen Blumes, E. Kurths oder Mersmanns vorliegen, ist die Betonung der zeitlichen Entfaltung der Form gemeinsam. So heißt es bei A. Halm über die Reprise:

Die Symphonie Anton Bruckners (München 1923): Die Wiederkehr ist eine der Sonatenform im Unterschied zur Fugenform wesentliche Eigenschaft; sie ist ein Grund ihrer Ueberlegenheit über jene; eine feierliche Zeit, die in der Fuge wohl statthaben kann, soweit diese eben von der Sonatenform Gewinn zu ziehen vermag, die aber notwen-

dig in die Struktur der Sonate gehört; eines der Feste, welches die Musik der Sonate verdankt (28 f.).

(2) Die Geschichte des Begriffs Sonatenform ist geprägt von dem grundsätzlichen Problem, einen AUSGLEICH ZWISCHEN DEN PRINZIPIEN EINER SCHEMATISCH-TYPISIERENDEN MIT DENEN EINER HISTORISCH-INDIVIDUALISIERENDEN SICHTWEISE herzustellen. Die Formenlehre gerät in der zweiten Hälfte des 19. Jh. in den Ruf, differenzierte ästhetische Gedankengänge einem didaktisch motivierten Pragmatismus zu opfern und sich damit zugleich in den Dienst konservativer Interessen zu stellen. So werden zunächst im Umkreis der Neudeutschen Schule die „Stallmeister der musikalischen Formen-Reitschule" ironisiert (H. von Bülow, *Ueber Richard Wagner's Faust-Ouvertüre* [1856], in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Lpz. 1896, 145 f.). Im frühen 20. Jh. ist es zunächst nicht der Begriff Sonatenform selbst, der der Kritik verfällt, sondern sein abstraktes Lehrbuchschema: „Von der Hauptform der Sonate erhält man für gewöhnlich ein Bild, dessen äußerliche Langweiligkeit das flaue Interesse an Analysen leider vollauf zu rechtfertigen scheint" (A. Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1923, 21). „Statt des in einem Meisterwerk waltenden Organischen einer Sonatenform stellen die Lehrbücher Rubriken auf, eine Art Steinbaukasten zu kindischem Spiel" (H. Schenker, *Neue mus. Theorien u. Phantasien*, Bd. III: *Der freie Satz*, hg. von O. Jonas, Wien [2]1956, 211). Während aber Halm oder Schenker dem von ihnen kritisierten Wortgebrauch ihre eigene Konzeption der Sonatenform entgegenstellen und diese jeweils in ausführlichen Einzelanalysen erläutern, verfällt andernorts der Begriff selbst ausdrücklicher oder stillschweigender Kritik. E. Kurth schiebt den Begriff Sonatenform als lediglich auf den äußeren „Umriß" eines Satzes zielendes analytisches Instrument beiseite; für die „sog. Sonatenform der ersten Symphoniesätze" (*Bruckner*, Bd. I, Bln 1925, 242, Anm.) interessiert sich Kurth, der die mus. Form als „ausgewellte Gestaltungsbewegung" faßt (ibid., 238), nur am Rande. R. von Tobel erachtet das Begriffskompositum Sonatenform überhaupt als eine Irreführung, weil in diesem der Terminus „Form" zu Unrecht erscheine. Da er unter dem Einfluß Kurths als „Form" die jeweils individuelle und konkrete Erscheinung eines Werkes auffaßt und im Unterschied dazu das Abstrakte und Verallgemeinerbare im „Typus" repräsentiert sieht, ist ihm der in der Formenlehre übliche Begriffsgebrauch eine contradictio in adiecto; er verwendet in dem Zusammenhang, in dem sonst von Sonatenform gesprochen wird, stets den Terminus „Sonatensatztypus" (*Die Formenwelt d. klassischen Instrumentalmusik*, Berner Veröff. zur Musikforschung VI, Bern u. Lpz. 1935, 19 ff.). In einer grundlegenden Reflexion auf die Grenzen und Möglichkeiten des Begriffsgebrauchs plädiert J. P. Larsen 1963 am Beispiel Haydnscher Symphonien für eine individuell nach Gattungen und Komponisten differenzierende analytische Betrachtungsweise, der „der traditionelle Sonatenformbegriff kaum wirklich gerecht werden kann" (*Sonatenform-Probleme*, in: Fs. Fr. Blume, Kassel 1963, 230). Eine sinnvolle Verwendung des Begriffs Sonatenform ist schließlich gemäß C. Dahlhaus nicht mehr im Kontext einer Formenlehre, sondern nur noch im Rahmen konkreter auf den Einzelfall bezogener Analyse denkbar:

Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs u. d. Theorie d. Sonatenform (AfMw XXXV, 1978): Die Konsequenz einer Theorie, die musikalische Form als Individualität und musikalische Individualität als Form auffaßt, ist allerdings eine Auflösung der Formenlehre in Analyse. Und wenn es überhaupt noch einen Rest an Lehrbarem gibt, der es rechtfertigt, von einer Formenlehre zu sprechen, so besteht er nicht in einer Doktrin, die festsetzt, was die Sonatenform schlechthin sei, sondern lediglich in einer Methode, die dazu anleitet, Sonatensätze formal zu analysieren (177).

(3) Einigkeit herrscht generell über den SINGULÄREN ÄSTHETISCHEN UND HISTORISCHEN RANG der mit dem Terminus Sonatenform bezeichneten Einzelsatzform. Als „die beweglichste und mannigfachste aller Formen" ist bei A. B. Marx (*Die Lehre von d. mus. Kompos.* III, Lpz. 1845, 563) die Sonatenform dasjenige Phänomen, in dem die Prinzipien mus. Formbildung – das Ineinander von Einheit und Mannigfaltigkeit, die Ausgewogenheit von „Ruhe" und „Bewegung" – am reinsten zur Ausbildung gelangen. Diese ästhetische Begründung, die vor allem die Aspekte des Ausgleichs und der idealen Proportioniertheit betont, verbindet E. Schmitz ausdrücklich mit der Behauptung einer auch für die nähere Zukunft nicht in Frage stehenden Vorrangstellung:

Musikästhetik (Lpz. 1915): Aus jener außergewöhnlichen Eingänglichkeit und Übersichtlichkeit, welche die Sonatenform auszeichnet, erklärt sich auch deren historische Herrscherstellung. Kommt doch solche formale Klarheit in der Musik als einer in das Gebiet der Zeit fallenden Kunst ganz besondere Bedeutung zu (51).

Während Schmitz, der auch die ausschließliche Eignung der Sonatenform für den Bereich der reinen Instrumentalmusik betont (ibid., 70), eine Entscheidung in der musikästhetischen Streitfrage bewußt vermeidet, versucht H. Riemann die Auffassung von der ästhetischen Superiorität der Sonatenform – sie ist für ihn die „entwickeltste aller musikalischen Formen" (*Große Kompositionslehre*, Bd. I, Bln u. Stuttgart 1902, 443) – zu einem Argument in eben dieser Debatte umzumünzen:

op. cit., Bd. III (Bln u. Stuttgart 1913): Schwer vorzustellen ist, wie über die vollentwickelte Sonatenform des Einzelsatzes hinaus ein Fortschritt möglich werden könnte; daß die von Enthusiasten für die Ideale der Programmusik vorgeschlagene Ersetzung der „architektonischen" Form durch die „psychologische", d. h. eine freie Umbildung

von Themen ohne Zwang einer Rückkehr zu der Ausgangsgestalt zugleich mit Aufgeben der tonartlichen Einheit usw., nicht viel Anklang gefunden hat, ist nicht verwunderlich. Für ein rein musikalisches Gestalten (ohne eine dichterische Vorlage, die als Programm dient) ist eben doch die Einhaltung einer erkennbaren Rundläufigkeit, eines A-B-A, eine Forderung der Logik, der man sich nicht gern entschlägt. Unter Voraussetzung eines solchen Bedürfnisses des Zurückkommens des Endes auf den Anfang ist aber die Sonatenform doch wirklich ein so imponierender Kunstbau, daß man noch nicht daran zu verzweifeln braucht, daß er sich noch lange mit immer neuem Inhalt füllbar erweise (170 f.).

Neben dem ästhetischen Argument für die Überlegenheit der Sonatenform ist es eine geschichtsphilosophische Begründung, mit der affirmativ oder kritisch die historische Vorrangstellung der Sonatenform behauptet wird. E. Naumann wendet sich gegen die von der Neudeutschen Schule ausgehende Polemik, „die die Kunstformen der Musik, so z. B. die Sonatenform, und zwar sowohl in der Gestalt der Sonate, wie der Symphonie, für poesielose Producte der Theorie, oder für veraltete und von der Gegenwart überwundene Stylweisen der Tonkunst erklären" (*Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu d. Formen u. Entwickelungsgesetzen alles Geisteslebens*, Bd. I, Bln 1869, 288). Er sieht im Gegenteil die Sonatenform „am meisten dem Geiste der Gegenwart" entsprechen, indem er dem bekannten ästhetischen Argument vom idealen Ausgleich der Gegensätze dessen gedankliche Verlängerung ins Geschichtsphilosophische bzw. ins Politische anfügt (wobei er auf dieser letzteren Ebene den bei ihm ebenfalls mitgedachten Aspekt, die Möglichkeit einer Unversöhnlichkeit der Gegensätze, unerörtert läßt):

ibid.: Es ist bekannt, daß der durch die Sonatenform, der auch die Sinfonie angehört, gegebene Haupt-Absatz eines Tonstückes durch dessen ersten und zweiten Theil markirt wird. Der erste Theil entwickelt die beiden Themata der Sonate in ihrem Nebeneinander oder Gegenüber; der zweite Theil steigert den hierdurch gegebenen Gegensatz, in der sogenannten Durchführung, bis zum Conflict und Kampf..., um sie endlich, in der Reprise... entweder zu versöhnen und zu verschmelzen, oder die zwischen ihnen gähnende Kluft, nach vergeblich versuchter Annäherung, als eine, in poetischem Sinne, unausfüllbare erscheinen zu lassen (163);
Es fragt sich jedoch, ob nicht, z. B. in der Instrumentalmusik, die uns schon bekannte Sonatenform gerade diejenige ist, die am meisten dem Geiste der Gegenwart entspricht. Will doch auch der Geist unserer Zeit eine Versöhnung der Gegensätze, wie sie die Tonkunst in der Sonate versinnbildlicht, in Staat und Leben bewirken... So werden wir also immer wieder auf die Sonate, als die jüngstentwickelte unter den musikalischen Kunstformen, zurückgewiesen. Um so mehr, da sie sich die höchst ideale Aufgabe aller Kunst überhaupt gestellt hat: die Verschmelzung nämlich verschiedener oder entgegengesetzter Principe und Motive in eine höhere Einheit. Darum dürfte sie auch nicht nur noch lange, sondern vielleicht für alle Zeiten die genialste und verklärteste Manifestation aller musikalischen Kunstentwickelung bleiben (289).

Eine geschichtsphilosophische Grundlegung des ästhetischen Ranges der Sonatenform, bei der ebenfalls der Begriff der „Versöhnung" – hier noch deutlicher als Terminus im Sinne von G. W. Fr. Hegels *Phänomenologie d. Geistes* – eine entscheidende Rolle spielt, unternimmt E. Nobbe, der die Geschlossenheit der Sonatenform durch die in der Reprise erfolgende „Wiederversöhnung des Themas mit seinen sich ebenfalls negierenden Realisierungen" gewährleistet sieht (*Die thematische Entwicklung d. Sonatenform im Sinne d. Hegel'schen Philosophie betrachtet*, Würzburg 1941, 86). In der von Naumann bereits 1869 hervorgehobenen Eigenschaft, die in der Realität verweigerte Versöhnung der Gegensätze ästhetisch zu gestalten, sieht Th. W. Adorno hundert Jahre später den Grund für das widersprüchliche Verhältnis der Sonatenform (die er meist unter dem begrifflichen Kürzel „Sonate" behandelt) zu Statik und Dynamik:

[*Über Form in d. Neuen Musik*], in: *Form in d. neuen Musik*, hg. von E. Thomas (Mainz 1966): Das trotz allem statisch-symmetrische Schema der Sonate weigerte sich deren Wesen, der Dynamik. Diese war, einmal von der Sonate entbunden, nicht durch die Sonate aufzuhalten. Wollte man geschichtsphilosophisch deuten, was im Verhältnis zu den Formen sich zutrug, so wäre wohl daran zu erinnern, daß in der realen Gesellschaft die vom Liberalismus gelehrte Harmonie von Einzelinteresse und Gesamtinteresse mißlang (11).

(4) In neuerer Zeit hat sich im angelsächsischen Sprachbereich die Erweiterung des als zu schematisch empfundenen Terminus Sonatenform durch die Postulierung eines „SONATA PRINCIPLE" angebahnt. In diesem theoretischen Konzept werden verschiedene kritische Vorbehalte, die im ersten Drittel des 20. Jh. gegen die Formenlehre formuliert worden sind, zusammengeführt und für eine Weiterverwendung der Termini Sonatenform und sonata form fruchtbar gemacht. Die beiden wichtigsten Traditionen, in denen dieses Konzept steht, sind D. Fr. Toveys Auflösung des schematischen Sonatenform-Konzepts in einen umfassend gedachten zugrundeliegenden „sonata style", der diverse formale Realisierungsmöglichkeiten kennt („Sonatenformen"; vgl. das Zitat. oben, II. (4)), und H. Schenkers durch seine emigrierten Schüler seit den 1930er Jahren in den Vereinigten Staaten heimisch gemachtes, an der Auskomponierung der Tonalität orientiertes, gleichsam organisches Sonatenform-Konzept. Die Betonung des harmonischen Aspekts der Sonatenform, der in der Musiktheorie um 1950 der Rang einer Wiederentdeckung zukommt (vgl. L. Ratner, *Harmonic Aspects of Classic Form*, JAMS II, 1949), bildet dafür eine wichtige Grundlage. Die in der Kompositionslehre und Musikästhetik des 19. Jh. durchgängig vertretene Auffassung vom singulären historischen und ästhetischen Rang der Sonatenform wird in das Konzept übernommen und eigens be-

gründet. Erstmals findet sich der Terminus sonata principle, in dem diese Überlegungen zusammenlaufen, 1952 bei Ph. Barford; das „Sonatenprinzip" wird im Unterschied zu dem auf ein Formschema bezogenen Begriff Sonatenform zu einer „Weise musikalischen Denkens" erweitert und verallgemeinert:

The Sonata-Principle (MR XIII, 1952): To a considerable extent, the history of music in the eighteenth century is correlative with the development of the sonata-principle – an inclusive and synthetic mode of musical thought not sufficiently explained by the traditional account of sonata-form or of the conventional structure of the sonata as a whole (255);
The sonata-principle... is neither the abstract principle of sonata-form, nor the concrete principle of unity in variety animating any individual sonata or sonata movement. It is the higher synthesis comprehending both, a principle of musical thought observing an objective formal ideal but deriving its wealth of content from the universe of human experience (260).

Das „sonata principle" erscheint demnach als ein um den Vorgang von Spannung und Lösung organisiertes Kompositionsprinzip, das in dieser Weise eine mus. Epochenwende indiziert. Diesem Gedanken widmet W. Mellers eine umfangreiche monographische Darstellung:

The Sonata Principle (from c. 1750) (London 1957): The second half of the eighteenth century is a crucial turning-point in the history of European music. During this period a revolutionary principle of composition was created. We call it Sonata Form, though the term is misleading because it suggests that „form" can exist independent of the musical „content". Sonata, like fugue, is not so much a form as a principle, an approach to composition... One might even say that there is no such thing as sonata form; there are only sonatas (3).

Seitdem ist das im Bild von Vordergrund und Hintergrund gedachte Verhältnis von (scheinbar schematischer) Sonatenform und (dahinter lebendig wirkendem) Sonatenprinzip für die historischen, analytischen und ästhetischen Überlegungen im Zusammenhang mit dem Begriff Sonatenform bestimmend geworden. Daß bis in die 1960er Jahre hinein der Modulationsgang des Formprinzips in der Darstellung das Übergewicht hat, ist ein Reflex der Wiederentdeckung dieses Aspekts in der jüngeren Musikwissenschaft. Dem „Prinzip" gegenüber erscheint der Begriff der „Form" als eine – in der jeweiligen Konkretion des Prinzips freilich notwendige – Verengung:

E. T. Cone, *Mus. Form and Mus. Performance* (New York 1968): But more important than the form as a pattern is the unifying principle behind it, which, I believe, is not to be found in its bithematicism, or its developmental aspect, or its binary or ternary (take your choice!) structure. Let us recall for a moment that the principle underlying both the fugue and the concerto was the recurrance of the theme at every important point of harmonic arrival. The corresponding principle for the Classical style – let us call it the sonata principle for want of a better term – is somewhat more complex. It requires that important statements made in a key other than the tonic must either be re-stated in the tonic, or brought into a closer relation with the tonic, before the movement ends. Expressed thus, the principle covers many aspects of formal treatments (76 f.).

Die bisher umfassendste Darstellung der Sonatenform als Realisierung des mit dem Begriff „sonata principle" benannten Kompositionsstils findet sich in Ch. Rosens Monographie, die bezeichnenderweise den Begriff Sonatenform bereits im Titel pluralisiert. Gegenüber älteren Erörterungen wird die Frage nach der thematischen und der harmonischen Bestimmtheit des Prinzips wieder zu einem Ausgleich gebracht:

Sonata Forms (New York u. London [1980] [2]1988): The structure is elucidated thematically: it is not, in the end, helpful to claim that sonata form is basically harmonic rather than melodic... Sonata style is essentially a coherent set of methods (162);
The principle of recapitulation as resolution may be considered the most fundamental and radical innovation of sonata style (284).

In diesem Sinne werden in J. Websters Art. *Sonata form* des New GroveD (London 1980) die Begriffe „sonata form" und „sonata principle" in einer lapidaren Definition zusammengebracht:

Sonata form. The most important principle of musical design, from the Classical period to the 20th Century (XVII, 497 a).

Lit.: Vl. Helfert, Zur Entwicklungsgesch. d. Sonatenform, AfMw VII, 1925; V. Urbantschitsch, Die Entwicklung d. Sonatenform bei Brahms, StMw XIV, 1927; F. Salzer, Die Sonatenform bei Franz Schubert, ibid. XV, 1928; K. Westphal, Die romantische Sonate als Formproblem, SMZ LXXIV, 1934; W. St. Newman, Art. Sonate, MGG XII, 1965; Kl. Schweizer, Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs, Freiburger Schriften zur Musikwiss. I, Stuttgart 1970; H. Fladt, Zur Problematik traditioneller Formtypen in d. Musik d. 20. Jh., Berliner musikwiss. Arbeiten VI, München 1974; C. Dahlhaus, Formenlehre u. Gattungstheorie bei Adolf Bernhard Marx, in: Fs. H. Sievers, Tutzing 1978; ders., Ästhetische Prämissen d. „Sonatenform" bei Adolf Bernhard Marx, AfMw XLI, 1984; J. Webster, Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity, 19th Cent. Music II, 1978/79 u. III, 1979/80; ders., The general and the particular in Brahms's later sonata forms, in: Brahms studies: Analytical and historical perspectives, Oxford 1990; B. Shamgar, On locating the retransition in classic sonata form, MR XLII, 1981; J. Forner, Zum Sonatenform-Problem bei Béla Bartók, JbP IV, 1981/82; V. Palmer, The application of the sonata principle to structure in „La Clemenza di Scipione" by Johann Christian Bach, Indiana Theory Review VI, 1982/83; Sh. Davis, Heinrich Christoph Koch, the classic concerto, and the sonata-form retransition, The Journal of Musicology II, 1983; F. Gherškovič, Su un' inventione di Johann Sebastian Bach. Intorno all' origine della forma sonata classica, Nuova RMI XVII, 1983; J. R. Stevens, Georg Joseph Vogler and the „second theme" in sonata form: some 18th-cent. perceptions of

mus. contrast, The Journal of Musicology II, 1983; R. GWILT, Sonata-allegro revisited, Theory Only VII, 1984; U. HÖLL, Studien zum Sonatensatz in d. Klaviersonaten Joseph Haydns, Frankfurter Beitr. zur Musikwiss. XVII, Tutzing 1984; S. SCHMALZRIEDT, Charakter u. Drama. Zur historischen Analyse von Haydnschen u. Beethovenschen Sonatensätzen, AfMw XLII, 1985; H.-J. HINRICHSEN, Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts, AfMw XLV, 1988; DERS., „Romantische Harmonik" u. „klassisches Sonatenprinzip". Zum harmonischen Funktionswandel d. Sonatenexposition im 19. Jh., AfMw L, 1993; DERS., Unters. zur Entwicklung d. Sonatenform in d. Instrumentalmusik Franz Schuberts, Veröff. d. Internationalen Franz Schubert Instituts XI, Tutzing 1994; SC. B. BURNHAM, The role of sonata form in Adolf Bernhard Marx's theory of form, Journal of music theory XXXIII, 1989; R. GRAYBILL, Sonata form and Reicha's *Grande Coupe binaire* of 1814, Theoria IV, 1989; J. S. ADRIAN, The ternary-sonata form, Journal of music theory XXXIV, 1990; D. BEVERIDGE, Non-traditional functions of the development section in sonata forms by Brahms, MR LI, 1990; J. M. HARUTUNIAN, Haydn and Mozart: Tonic-dominant polarity in mature sonata-style works, Journal of musicological research IX, 1990; ST. HINTON, „Natürliche Übergänge": Heinrich Schenkers Begriff von d. Sonatenform, Musiktheorie V, 1990; M. WALDURA, Monomotivik, Sequenz u. Sonatenform im Werk Robert Schumanns, Saarbrücker Studien zur Musikwiss., N. F. IV, Saarbrücken 1990.

Hans-Joachim Hinrichsen, Berlin 1996

Sonus

lat. sonus, Geräusch, Laut (-erscheinung, -gestalt), Schall, Ton (-höhe, -qualität, -schritt, -stufe), Klang (-farbe, -charakter, -gestalt), Musik, mus. Phrase; außerhalb der musiktheor. Traditionen auch Sprache, Äußerung, Rede, Tonfall, Akzent, Gerücht, Geschrei.

Lit.: E. FORCELLINI, Lexicon totius latinitatis, Padua [4]1864–1926; CH. D. DUCANGE, Glossarium mediae et infimae latinitatis, Paris 1883–1887; L. QUICHERAT, Thesaurus poeticus linguae lat., Paris [31]1922; A. WALDE, Lat. Etymologisches Wörterbuch, Heidelberg [3]1954; Oxford Lat. Dictionary, hg. von P. G. W. Glare, Oxford 1968–1982.

Die folgende Untersuchung beschränkt sich auf die Auswertung musikbezogener Quellen. Der Fülle der Belege des Wortes sonus im lat. Musikschrifttum steht allerdings eine gewisse musiktheor. Beliebigkeit gegenüber: Sonus hat sich nie zu einem regelrechten Fachterminus entwickelt. Zwar gibt es hier und da Ansätze fachterminologischer Anwendungen (sie treten zumeist nicht ohne erklärendes Epitheton auf: sonus discretus, sonus musicus...), doch bilden sie kaum Sprachfelder mit einer eigenen Geschichte aus. Im Hintergrund der Verwendung von sonus steht immer seine allgemeine Bedeutung Klang; vielfach wird er als Platzhalter eingesetzt und immer dann verwendet, wenn für ein klangliches Phänomen kein präziseres Wort zur Verfügung steht oder wenn sprachliche Variatio gefordert ist. Ein extremes Beispiel bietet die Hs. Montecassino, Bibl. Abbaziale, 318 (11. Jh.). Die in ihr versammelten Texte wurden glossiert; und diese Glossen gebrauchen sonus durchgängig für tonus gleich in welcher Bedeutung (vgl. A. Rusconi, *Il cod. 318 di Montecassino: note di struttura e contenuto*, Bayerische Akad. d. Wiss., Musikhistorische Kommission; Druck in Vorb.). An dieser universellen Verwendbarkeit des Ausdrucks, die sein Hauptmerkmal darstellt, hat sich prinzipiell nie etwas geändert. Doch resultiert gerade daraus eine unerschöpfliche Vielfalt von Bedeutungsnuancen und eine potentiell unendliche Menge von Sachverhalten, die das Wort benennt. Es scheint besonders auch dann Anwendung zu finden, wenn unklar ist, worauf zu verweisen sei. Die Bedeutung des Wortes sonus wird im je konkreten Fall nur durch das Beziehungsgeflecht von verwandten Wörtern wie vox, chorda, nota, clavis konstruiert; erst das System dieser Begriffe verleiht jedem einzelnen sein jeweiliges Denotat (vgl. Bower, *Sonus, vox, chorda...*). Da die meisten Bedeutungen des Ausdrucks sonus von Anfang an in diesem angelegt waren, fällt die Monographie weitgehend begriffsanalytisch und weniger historisch aus.

Die folgende Untersuchung schaltet sich erst dann in die Erörterung bestimmter Probleme ein, wenn die zugrundeliegenden Texte den Begriff sonus verwenden, ungeachtet der Tatsache, daß es vielleicht eine Vorgeschichte gibt, die sich im Umfeld des Begriffs vox abspielt.

Die Entstehung der Akustik in der frühen Neuzeit kann aufgrund der Komplexität der mit ihr verbundenen Sachgeschichte, die den sonus-Begriff bloß mittelbar betrifft, nur in beschränktem Maße Berücksichtigung finden. Überdies liegen wichtige Zeugnisse der Wissenschaftsgeschichte in Landessprachen vor (namentlich Franz., Ital. und Engl.).

Auf angrenzende Begriffe wie sonare, sonabilis, sonitus, sonoritas, sonorus, sonativum sowie jegliche Komposita mit Ausnahme von pentasonus (III. (3)(b)), semisonus (III. (2)(c) Exkurs 2) und numerus sonorus (III. (2)(d) Exkurs) wird im Rahmen dieses Artikels nicht eingegangen.

I. Sonus meint allgemein DAS GEGENTEIL VON STILLE BZW. JEDE ART VON GERÄUSCH, LAUT, SCHALL. In musiktheor. Kontext findet diese Bedeutung vorwiegend im Zusammenhang mit der Musica mundana Verwendung, da der den Himmelskörpern zugeschriebene Klang menschlicher Erfahrung nicht zugänglich ist. Sonus übernimmt hier die Funktion eines Platzhalters für eine unbekannte Art von Schall.

II. SONUS ALS AKUSTISCHES BZW. SINNESPHYSIOLOGISCHES PHÄNOMEN WIRD IN DER REGEL IM RÜCKGRIFF AUF SEINE ENTSTEHUNG UND WAHRNEHMUNG DEFINIERT.

(1) Wird nur der akustisch-physische Aspekt berücksichtigt, richtet sich die Definition auf ein VOM WAHRNEHMENDEN SUBJEKT UNABHÄNGIGES OBJEKT. (a) Die ausführlichste und für das lat. Mittelalter grundlegende akustische Bestimmung von sonus vor der Rezeption von Aristoteles' *De anima* findet sich bei Boethius, der sonus allgemein als „PERCUSSIO AERIS" (ERSCHÜTTERUNG DER LUFT) definiert. (b) Einen Sonderfall stellt das Verständnis von sonus als „RES SENSIBILIS" dar. (c) Sehr vereinzelt wird sonus als ECHO verstanden.

(2) Andere Definitionen beziehen das WAHRNEHMENDE SUBJEKT ein. (a) Wird sonus als eine ZUSAMMENSETZUNG AUS MEHREREN NICHT WAHRNEHMBAREN, KURZEN KLÄNGEN verstanden, so findet eine Begriffsspaltung von sonus statt. Nur einer dieser ‚soni', nämlich der zusammengesetzte, wird vom Gehör wahrgenommen. (b) Die Einbeziehung des Gehörs in Definitionen oder Bestimmungen von sonus erfährt durch die Aristoteles-Rezeption seit dem 12./13. Jh. insofern eine Akzentuierung, als sonus in

seiner umfassendsten erkenntnistheoretischen Bestimmung explizit als DER DEM GEHÖR EIGENTÜMLICHE GEGENSTAND beschrieben wird. Danach ist unter sonus alles Hörbare zu verstehen.
(3) Ein dritter Definitionstypus ist durch die ZUSAMMENFÜHRUNG VON OBJEKT- UND SUBJEKTSEITE gekennzeichnet.

III. Aufgrund der Flexibilität des Begriffs sonus ist der Übergang zu GENUIN MUSIKALISCHEN BEDEUTUNGEN fließend.
(1) Sonus bezeichnet in mus. Kontext häufig den INSTRUMENTALKLANG. Dabei wird sonus zwar selten als Gegenbegriff zu vox (als dem Klang der menschlichen Stimme) verwendet – weil sonus der allgemeinste Begriff für Hörbares ist –, doch deutet sich eine solche Opposition immer wieder an.
(2) In einer eindeutig mus. Verwendungsweise wird sonus auf den EINZELNEN TON bezogen. (a) Der Ton wird in einer grundlegenden Schicht als MUSIKALISCHES MATERIAL aufgefaßt. (α) Als solches gilt zunächst DER NOCH NICHT GESTALTETE MUSIKALISCHE TON. (β) In Analogie zu den Prinzipien der anderen mathematischen Wissenschaften versteht erstmals Martianus Capella sonus als PRINZIP DER MUSICA. (b) In einer weitergehenden Spezifizierung bezeichnet sonus den SEINER TONHÖHE NACH BESTIMMTEN UND DAHER ZU ANDEREN TÖNEN IN EIN VERHÄLTNIS SETZBAREN TON. (α) Eine der fundamentalen Bestimmungen eines solchen Tons kommt in der Opposition von sonus discretus und sonus continuus zum Ausdruck. Boethius nennt den EINZELTON EINER BESTIMMTEN TONHÖHE auch vox discreta, im Gegensatz zur vox continua, deren Tonhöhe nicht fixiert ist. Johannes Affl./Cotto gebraucht dafür das Gegensatzpaar sonus discretus und indiscretus. Nur der sonus discretus gilt als sonus musicus. (β) In nochmaliger Präzisierung meint sonus den AUFGRUND VON BEWEGUNG (SCHWINGUNG, FREQUENZ) SEINER TONHÖHE NACH BESTIMMTEN TON. Mit der Feststellung, daß aus schnellen Bewegungen hohe, aus langsamen tiefe Töne hervorgehen, ist eine antike Theorie der Tonhöhe angesprochen, die bis in das akustische Schrifttum des 18. Jh. nachwirkt. (γ) Diese Zusammenhänge führen unmittelbar zur Bedeutung von sonus als ELEMENT EINER KONSONANZ ODER EINES AKKORDS. (c) Sonus meint in seiner wohl spezifischsten Verwendung den IN EINEM BESTIMMTEN TONSYSTEM FESTGELEGTEN TON. (d) Mitunter impliziert der Begriff eine RHYTHMISCH REGULIERTE EINHEIT. Spätestens seit der theor. Erfassung der Modalnotation kann es zum Begriffsgehalt von sonus gehören, eine bestimmte Dauer zu besitzen.
(3) Sonus benennt im mus. Kontext darüber hinaus einen AUS ZWEI EINZELNEN TÖNEN SIMULTAN ODER SUKZESSIV ENTSTEHENDEN, ALS EINHEIT WAHRGENOMMENEN KLANG. In diesem Kontext lassen sich einige spezielle Verwendungen unterscheiden: (a) In der ETYMOLOGIE VON UNISONUS spielt sonus eine bedeutende Rolle. (b) Bei Amerus begegnet die singuläre Wortbildung PENTASONUS zur Benennung der verminderten Quinte. (c) Selten ist eine IDENTIFIZIERUNG MIT TONUS IM SINNE VON GANZTON anzutreffen. (d) Ähnlich wie beim Unisonus kommt sonus für die ETYMOLOGISCHE HERLEITUNG DES DIAPASON große Bedeutung zu.
(4) Vergleichbar der Bezeichnung eines Intervallschritts, wird sonus auch der DURCH EINE KONSTITUTIVE WAHRNEHMUNG GEWONNENE KLANGEINDRUCK GRÖSSERER EINHEITEN genannt. (a) So hebt sonus auf den KLANGCHARAKTER WAHRGENOMMENER SPRACHLICH-MUSIKALISCHER LAUTE ab. (b) Spätestens seit dem Ende des 9. Jh. bezeichnet sonus insbesondere den KLANGCHARAKTER DER KIRCHENTÖNE (TONI). (c) Ebenso ist mit sonus der KLANGEINDRUCK WENIGER STRENG FESTGELEGTER GEBILDE, EINZELNER PHRASEN, ABSCHNITTE ODER WENDUNGEN IN EINEM MUSIKSTÜCK angesprochen. (d) Im 17. Jh. wird der KLANGCHARAKTER ODER STIL EINES TONSTÜCKS sonus (oder tonus) genannt.
(5) Schließlich begegnet sonus als Bezeichnung für den TEIL EINER KOMPOSITION ODER DAS VOLLSTÄNDIGE MUSIKSTÜCK.

IV. Die Dehnbarkeit des Begriffs sonus führt zu einer Vielfalt eher ÜBERTRAGENER BEDEUTUNGEN, etwa wenn sonus und musica gleichgesetzt werden.

I. Sonus meint allgemein DAS GEGENTEIL VON STILLE BZW. JEDE ART VON GERÄUSCH, LAUT, SCHALL. In musiktheor. Kontext findet diese Bedeutung vorwiegend im Zusammenhang mit der Musica mundana Verwendung, da der den Himmelskörpern zugeschriebene Klang menschlicher Erfahrung nicht zugänglich ist. Sonus übernimmt hier die Funktion eines Platzhalters für eine unbekannte Art von Schall oder Geräusch. Wenn Boethius etwa die rhetorische Frage formuliert, wie es möglich sei, daß eine „so schnelle Himmelsmaschine" schweigend und still im Kreise bewegt werden könne, so führt dies vor Augen, daß die inhaltliche Bestimmung von sonus offengehalten wird; zunächst ist nur die Rede davon, daß jene Bewegung eben nicht schweigend und still geschehen könne. Impliziert ist damit nur das Gegenteil des Stillen. Boethius erklärt, der daraus hervorgehende Klang gelange nicht an das menschliche Ohr; die Art des Schalls bleibt also offen:

De inst. mus. (um 500) I, 2: Qui enim fieri potest, ut tam velox caeli machina tacito silentique cursu moveatur? Etsi ad nostras aures sonus ille non pervenit... (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 187, 26–28).

Soll der von Himmelskörpern erzeugte Klang durch den Charakter des Harmonischen spezifiziert werden, so wird dies, wie etwa bei Thomas von Aquin, *Commentaria in libros Aristotelis De caelo et mundo* II, 10, 14 (1272; ed. Leonina, Opera omnia III, Rom 1886, 174 ff.), ausdrücklich hinzugefügt. Die These, daß aus der Bewegung der Himmelskörper eine klangliche Harmonie hervorgeht, ist dabei eine Erweiterung der These, daß aus ihr überhaupt ein Geräusch entstehe. Der harmonische bzw. wohl Zahlenverhältnissen entsprechende Klang wird als sonus harmonicus bzw. harmonizatus bezeichnet. Thomas weist diese Behauptung, der Philosophie seiner Zeit entsprechend, unter Berufung auf Aristoteles zurück. Hieronymus de Moravia zitiert Thomas' Text unter anderem folgendermaßen:

Tract. de musica (zw. 1271/74 u. 1289) VII: Dicit ergo primo manifestum esse ex his, quae prius ibidem dixerat, scilicet quod stellae per se non moventur, quod si quis dicat, quod ex motu earum accidit quaedam harmonia, id est sonus harmonizatus, tamquam soni stellarum sibi invicem consonent, leviter loquitur, id est sine ratione sufficienti et superflue (ed. Cserba, Regensburg 1935, 26, 25–27, 1).

Fr. Gafori schreibt mit Aristeides Quintilianus verschiedenen Planeten ungeachtet der Unhörbarkeit ihrer Bewegungen männliche, weibliche oder gemischte Klangcharaktere zu:

De harmonia mus. instr. opus (Mailand 1518) IV, 13: *Quod Corporum cœlestium Alia sonos mares: Alia foemineos: Alia promiscuos ducunt*: Sed sonorum qui cœlestium corporum motibus generantur: alios natura mares: alios fœmineos: alios promiscuos: secundum scilicet uniuscuiusque spheræ proprietatem posuit Aristides. ac Masculum quidem sonum in corpore asperum & siccum: in animis ad agendum & ad labores aptissimum: fœmineum autem sonum humidum & quietum ac industriæ & labori incommodum. His enim singillatim imperantibus uel commixtis: actionum fiunt uarietates (f. LXXXXV).

Fr. Salinas setzt sonus universe acceptus schließlich mit dem griech. ψόφος (→ *Psophos* II. (3)) gleich:

De musica (Salamanca 1577) II, 2: Sonus ergo vniuersè acceptus, qui à Graecis, vt diximus, ψόφος appellatur, à Ptolemaeo primo Harmonicorum libro sic definitur: Sonus est passio aëris percussi, primum, & generalissimum audibilium (47).

II. Sonus als akustisches bzw. sinnesphysiologisches Phänomen wird in der Regel im Rückgriff auf seine Entstehung und Wahrnehmung definiert.

(1) Wird nur der akustisch-physische Aspekt berücksichtigt, richtet sich die Definition auf ein vom wahrnehmenden Subjekt unabhängiges Objekt.

(a) Ihren eigentlichen Ort erhalten akustische Darlegungen seit der Aristoteles-Rezeption des 12./13. Jh. im Rahmen der Naturphilosophie, nämlich in Kommentaren zu den aristotelischen Werken *De anima* und *De sensu et sensato* bzw. in Schriften, die im Ausgang von diesen Texten eigenständige Untersuchungen betreiben wie etwa die *Summa creaturis* (um 1242) des Albertus Magnus. Obwohl Wechselwirkungen zwischen Naturphilosophie und Musiklehre bestehen – so zitiert noch N. Burtius (*Musices opusculum*, Bologna 1487, f. b ij') Albertus Magnus, um seine sonus-Definition zu autorisieren –, bleiben naturphilosophische Schriften in der folgenden Darstellung weitgehend unberücksichtigt.

Die ausführlichste und für das lat. Mittelalter grundlegende akustische Bestimmung vor der Rezeption von Aristoteles' *De anima* findet sich bei Boethius, der sonus aus der Perspektive seiner materiellen Erzeugung allgemein als „percussio aeris" (Erschütterung der Luft) definiert, die ohne Auflösung, also wohl so, daß die Erschütterung einen einzigen zusammenhängenden Klang verursacht, zum Gehör gelangt. Trotz der Einbeziehung des Gehörs wird sonus hier hauptsächlich durch die Identifizierung mit einem körperlichen Gegenstand (aer) bestimmt:

De inst. mus. (um 500) I, 3: Idcirco definitur sonus percussio aëris indissoluta usque ad auditum (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 189, 22–23);
diese Bestimmung geht mehr oder weniger direkt auf die Definition des ψόφος zurück, wie sie sich bei Nikomachos von Gerasa findet (→ *Psophos* III. (2)(b)), wo sie ihre eigene Geschichte hat.

Bei aller sachlichen Ähnlichkeit unterscheidet sich Boethius' Begriffsbestimmung von sonus deutlich von den (fast ausschließlich für vox gegebenen) Definitionen der lat. Grammatiker, deren Trakt. meistens mit einem Kap. *De voce* anheben (vgl. etwa Priscianus, *Inst. grammaticae* [vor 518] I, 1: „Philosophi definiunt, vocem esse aerem tenuissimum ictum vel suum sensibile aurium"; *Grammatici lat.* II, hg. von H. Keil, Lpz. 1855, 5, 1 f.).

In den *Inst. artium* des Probus (4. Jh.) werden (für die allgemeine Definition) sonus und vox gleichgesetzt; die Hinzufügung des percussus als Erklärung für ictus bildet eher die Ausnahme:

Vox sive sonus est aer ictus, id est percussus, sensibilis auditu... (loc. cit. IV, Lpz. 1864, 47, 3).

Notwendige Bedingung für die Erzeugung von Klang ist also Bewegung:

Boethius, *op. cit.* I, 3: Si enim cuncta sint inmobilia, non poterit alterum alteri concurrere, ut alterum inpellatur ab altero, sed cunctis stantibus motuque carentibus nullum fieri necesse est sonum (189, 19–22).

Die Materialdefinition von sonus durch Johannes de Muris im frühen 14. Jh. spiegelt die Rezeption der naturphilosophischen Werke des Aristoteles wider. Johannes spricht in Anlehnung an *De anima* von der „fractio aeris" (*Musica speculativa*, 1325; ed. Falkenroth, BzAfMw XXXIV, Stuttgart 1992, 79, 5). Darüber hinaus analysiert er den Begriff der percussio, indem

er drei Momente unterscheidet: „Ad generationem soni tria necessario requiruntur: percutiens, percussum et medium percutiendi" (*Notitia artis musicae*, 1321; CSM 17, 49 f.: I,1,4; vgl. etwa Albertus Magnus, *Summa de creaturis* XXIV, 1; ed. Borgnet, Opera omnia XXXV, Paris 1896, 232 f.). Das erste Moment ist dasjenige, was die Luft schnell „bricht", das zweite der natürlich klingende Körper und das dritte die heftig „gebrochene" Luft. Durch diese Analyse bezieht Johannes den Resonanzkörper (corpus sonabile) in die Definition von sonus ein:

Notitia...: Primum frangens aerem celeriter, secundum corpus sonabile naturaliter, tertium aer fractus violenter (50: I,1,4);
vgl. etwa Anon., *Auctoritates Aristotelis, Senecae, Boethii, Platonis, Apuleii Africani, Porphyrii et Gilberti Porretani* (zw. 1267 u. 1325), [Aristoteles, *De anima*] Nr. 74: Sonus causatur ex collisione corporum aerem violenter frangentium (ed. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, Löwen u. Paris 1974, 180).

Die Aussage der anon. *Quatuor principalia musicae* (14. Jh.), „Sonus, ut ait Boycius..., est differentia gravitatis vel acuminis aere percusso" (CS IV, 204 a), kann wohl nur aus einem Mißverständnis des folgenden Satzes bei Boethius erklärt werden: „Quoniam vero sonum esse omnes consentiunt aëris percussionem, gravitatis atque acuminis differentiam diversa ratione ponebant Aristoxenum secuti et Pythagorici" (*op. cit.* V, 4; 355, 19–22).

(b) Einen Sonderfall stellt die vor allem von Isidorus Hisp. her bekannte Definition von sonus als einer „RES SENSIBILIS" dar:

Etymologiarum sive originum libri XX (um 630) III, 15, 2: Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus imprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt (ed. Lindsay, Oxford 1911, Bd. I, o. S.).

Die ersten beiden Sätze sind ein Zitat aus Augustinus:

De ordine (386) II, 14, 41: Et quoniam illud, quod mens uidet, semper est praesens et inmortale adprobatur – cuius generis numeri apparebant – sonus autem, quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus inprimiturque memoriae, rationabili mendacio iam poetis fauente ratione Iouis et Memoriae filias Musas esse confictum est (ed. Green, Turnhout 1970, 130).

Augustinus dient die Betonung der Vergänglichkeit der res sensibilis einerseits und hauptsächlich dazu, den Vorrang des Zahlhaften, Geistigen und Unvergänglichen vor dem Sinnlichen und Vergänglichen zu akzentuieren, andererseits dazu, über den Begriff memoria eine Etymologie von musica abzuleiten. Der primäre Kontext wird von Isidorus also ignoriert. Statt dessen fügt er einen weiteren Satz hinzu, dessen Sinn und Herkunft unklar sind. L. Gushee (*Questions of Genre in Mediaeval Treatises on Music*, in: *Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen*, Gedenkschrift L. Schrade, Bd. I, Bern u. München 1973, 385) stellt einen Zusammenhang mit Priscianus her, der eine Unterteilung der vox vornimmt, die auch die vox inarticulata illiterata kennt, „quae scribi non potest" (*op. cit.*; 5). Priscianus versteht darunter einen Laut ohne Bedeutung, der nicht geschrieben werden kann. Möglicherweise war Isidorus die Anwendung dieses Konzeptes auf die Musik von Lactantius her bekannt. Dieser schreibt:

Divinae inst. (zw. 304 u. 311) VI, 21: nam illa omnia quae uerbis carent, id est aeris ac neruorum suaues soni possunt facile contemni, quia non adhaerent nec scribi possunt (ed. Brandt, Opera omnia I, Wien 1890, 562).

So wahrscheinlich dieser Zusammenhang ist (der jedenfalls eine historisch angemessenere Interpretation aufzeigt als die häufig geäußerte, Isidorus weise in einer Zeit vor der Entstehung der Notenschrift schlicht auf die Unschreibbarkeit von Tönen hin), so ungewöhnlich bleibt ein solches Verständnis einer vox inarticulata illiterata. Bei Priscianus ist nicht die Rede von mus. Klang. Seine vier Arten der vox umfassen erstens das Wort (mit Bedeutung, schreibbar), zweitens in gewisser Weise bedeutsame, aber nicht schreibbare Laute (wie das Seufzen), drittens Wörter, die geschrieben werden können, aber keine Bedeutung haben („coax": das Quaken der Frösche), und viertens schließlich Laute, die weder eine Bedeutung haben noch aufgeschrieben werden können, etwa das Knarren (*op. cit.*; 5 f.). Musik unter die vierte Kategorie einzuordnen, ließe sich zwar rechtfertigen, mag aber zugleich einiges Befremden auslösen, das nicht nur durch Anachronismen begründet ist, wie ein Blick in weitere Grammatiken leicht belegt. Denn als eine Art Topos scheint sich weniger die vierfache Unterteilung der vox durchgesetzt zu haben als vielmehr eine zweifache, die sich der Begriffe articulata bzw. confusa bedient. Eine vox ist articulata, wenn sie geschrieben werden kann, genauer: „litteris conprehendi potest" (sie ist eine Eigentümlichkeit des Menschen), und confusa, wenn sie nicht geschrieben werden kann (vgl. etwa Probus, *op. cit.*; 47, 6). Würde man dem Hinweis des Lactantius folgen, so wäre die Musik im Bereich der vox confusa anzusiedeln. Explizite Erklärungen des Marius Victorinus zeigen jedoch, daß dies nicht der Fall ist. Die vox articulata (und nicht inarticulata) teilt sich ihm zufolge vielmehr in die vox musica und vox communis auf; der mus. Klang stellt also eine besondere Art der schreibbaren vox dar:

Ars grammatica (4. Jh.) I: Vocis formae sunt duae, articulata et confusa. articulata est quae audita intellegitur et scribitur et ideo a plerisque explanata, a non nullis intellegibilis dicitur. hanc Graeci quid appellant? ἔναρθρον φωνήν. huius autem species quot sunt? duae. quae? nam aut musica est, quae tibiis vel tuba redditur aut quolibet organo, aut communis, qua promiscue omnes utuntur. confusa autem est quae nihil aliud quam simplicem vocis sonum emittit, ut est equi hinnitus... (*Grammatici lat.* VI, hg. von H. Keil, Lpz. 1874, 4, 14–21).

Die Autoren der *Commendacio omnium scientiarum et specialiter musice* (13. Jh.) leiten aus dieser Flüchtigkeit des Klangs – aus historischer Perspektive – eine besondere Schwierigkeit der Wissenschaft musica ab:

Et propter multam difficultatem inueniendi sonorum armoniam quia sonus sensibilis res est et preterfluit in preteritum tempus. inprimiturque memorie. nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt. quia scribi non possunt. vt ait ysidorus in eodem libro. difficilis et longa fuit inquisitio circa hanc scientiam adipiscendam (zit. nach: W. Hirschmann, *Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext* in: *Musik – u. d. Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. im Mittelalter*, hg. von Fr. Hentschel, Leiden, Boston u. Köln 1998, 263).

Um 1300 begegnet der Begriff sonus illiteratus bei Johannes de Grocheio, wo er textlose Musikstücke bezeichnet (vgl. unten, III. (5)).

(c) Sehr vereinzelt findet sonus in der Bedeutung ECHO Eingang in das musiktheor. Schrifttum. So unterscheidet Jacobus Leod. zwischen sonus rectus und sonus obliquus oder repercussus, eben dem Echo. Auch darin macht sich aristotelischer Einfluß bemerkbar:

Speculum mus. I (zw. 1321 u. 1324/25): Item sonorum alii sunt recti, alii sunt obliqui et repercussi, ut sonus qui dicitur echo (CSM 3, I, 81: XXVI,8);
vgl. Anon., *Auctoritates Aristotelis...*, loc. cit., [Aristoteles, *De anima*] Nr. 75: Echo est sonus secundario factus ex repercussione soni prius facti (180); vgl. Aristoteles, *De anima* II (ed. Bekker, Aristotelis Opera I, Lpz. 1831, 419 b, 25-27).

Ein solcher „zurückgestoßener" Klang erscheint Jacobus gleichsam als neuer sonus:

ibid.: Quod si sono generato occurrat obstaculum, retunditur aer et quasi novus consimilis priori generatur sonus qui echo dicitur... (85: XXVIII,8).

Fr. Gafori hebt im Rahmen seiner Klassifizierung der soni ausdrücklich hervor, daß ein solcher ‚sonus' weder Musik noch Sprache angemessen sei (vgl. unten, III. (2)(b)(α)):

De harmonia mus. instr. opus (Mailand 1518) I, 2 : Quidam praeterea nec melodiæ nec locutioni congruus sonus est Eccho: quem Aristoteles secundo De Anima sonum secundario mouentem auditum deffinit: factum quidem in aere ex repercussione prioris soni (f. III).

(2) Andere Definitionen von sonus beziehen das WAHRNEHMENDE SUBJEKT ein.

(a) Wird sonus als eine ZUSAMMENSETZUNG AUS MEHREREN NICHT WAHRNEHMBAREN, KURZEN KLÄNGEN verstanden, so findet eine Begriffsspaltung von sonus statt. Nur einer dieser ‚soni', nämlich der zusammengesetzte, kann vom Gehör wahrgenommen werden:

Boethius, *De inst. mus.* (um 500) I, 3: Neque enim quotiens chorda pellitur, unus edi tantum putandus est sonus aut unam in his esse percussionem, sed totiens aer feritur, quotiens eum chorda tremebunda percusserit. Sed quoniam iunctae sunt velocitates sonorum, nulla intercapedo sentitur auribus et unus sonus sensum pellit vel gravis vel acutus, quamvis uterque ex pluribus constet... (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 190, 8–14; vgl. auch 301, 24).

Boethius veranschaulicht dies durch ein Beispiel aus dem Bereich des Gesichtssinns: Wird ein Kreisel mit einer senkrechten roten Markierung versehen und dann in möglichst rasche Bewegung versetzt, so nimmt das Auge eine durchgehende Rötung wahr (I, 3; 190, 15-21). Implizit erscheint das Gehör aufgrund seiner Trägheit somit sogar als konstitutiv für das mit sonus bezeichnete Phänomen; dieses stellt sich als das Resultat einer akustischen Täuschung dar. An späterer Stelle beschreibt Boethius den vom Gehör wahrgenommenen Ton (vox) als das Resultat von Einzelklängen, die einander gewissermaßen umfassen (wörtlich: „ein sonus umfaßt gewissermaßen den anderen"):

op. cit. I, 31: Sed quia haec velocitas est percussionis, ut sonus sonum quodammodo comprehendat, distantia non sentitur et quasi una vox auribus venit (222, 6–8);
im Zuge der Aristoteles-Rezeption des 12./13. Jh. findet diese akustische Erkenntnis wieder verstärkt Beachtung, vgl. etwa Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* XV (zw. 1271/74 u. 1306; ed. Cserba, Regensburg 1935, 64, 5–7).

N. Oresme nennt den nicht wahrgenommenen einzelnen Ton „sonus vere... et simpliciter unus", den wahrgenommenen Ton sonus „apparenter unus" und akzentuiert damit den sinnesphysiologischen Aspekt (*De configuratione qualitatum et motuum* II, 15, um 1350/60; ed. Clagett, *Nicole Oresme and the Medieval Geometry of Qualities and Motions*, Madison, Milwaukee u. London 1968, 306, 18 u. 20). Die vermutlich am Ende des 14. Jh. entstandenen anon. *Quaestiones musicae* der Hs. Paris, Bibl. Nationale, lat. 7372, die eine zentrale Quelle für Ugolino Urb. darstellen (vgl. C. Panti, *Una Fonte della „Declaratio Musicae Disciplinae" di Ugolino da Orvieto...*, Rivista Ital. di Musicologia XXIV, 1989) und die in Quaestio 3 eine für die Musiktheorie der damaligen Zeit vorbildlos ausführliche Definition von sonus aufweisen, bauen diese Überlegungen weiter aus. Der wahrgenommene Ton wird als sonus compositus bezeichnet. Nur dieser ist das obiectum des Gehörs, weil allein er das Gehör reizt; der ‚sonus simplex' existiert für sich („per se" bzw. „proprie") gar nicht:

Sonus instrumentalis compositus causatus mediante chorda seu nervo instrumentali potest immutare sensum auditus. Probatur prima conclusio: Sonus habet immutare organum sensum auditus per 20am conclusionem, et non simplex per 21am conclusionem, cum talis nullus sit, saltem per se (f. 48r);
Proprie nullus est unus sonus. Patet conclusio ex quinta, postquam omnis sonus est compositus (f. 52r); vgl. Ugolino Urb., *Declaratio musicae disciplinae*, um 1430; CSM 7, III, 112: V,8,61, bzw. 119: V,10,18.

Allerdings konstituiert sich eine Einheit der mit sonus bezeichneten Sache aufgrund von Kontinuität. Die *Quaestiones* interpretieren damit erstens die Bemerkung des Boethius, sonus sei eine „percussio aeris indissoluta usque ad auditum" (zit. oben, II. (1)(a)), und greifen zweitens auf sein Kreiselbeispiel zurück:

Quamvis nullus sit sonus unus proprie, aliquis est tamen unus sonus unitate continuationis. Et propterea Boethius dixit: „indissoluta usque ad auditum". Nam consideravit continuationem successionis eius, merito cuius secundum communem modum loquendi dicitur: „unus" nam propter iunctas velocitates virtus discretiva non potest comprehendere partes simplices componentes sonum, igitur etc. (f. 52'); vgl. Ugolino Urb., *op. cit.* (120: V,10,19).

Aus dieser Eigenschaft des sonus wird die Tonhöhe abgeleitet. Höhere Töne gehen aus schnelleren und dichteren Bewegungen hervor, tiefere aus langsameren und weniger dichten:

Boethius, *op. cit.* I, 3: Et si tardus quidem fuerit ac rarior motus, graves necesse est sonos effici ipsa tarditate et raritate pellendi. Sin vero sint motus celeres ac spissi, acutos necesse est reddi sonos. Idcirco enim idem nervus, si intendatur amplius, acutum sonat, si remittatur, grave. Quando enim tensior est, velociorem pulsum reddit celeriusque revertitur et frequentius ac spissius aërem ferit. Qui vero laxior est, solutos ac tardos pulsus effert rarosque ipsa inbecillitate feriendi, nec diutius tremit (189, 28–190, 8); vgl. Nikomachos, *Harmonicum encheiridion* (JanS, 243, 17–244, 1).

Diese Beobachtung gilt später als akustische Selbstverständlichkeit (vgl. etwa Johannes de Muris, *Musica speculativa*, 1325; ed. Falkenroth, BzAfMw XXXV, Stuttgart 1992, 81, 4) und ist noch für R. Descartes aktuell (*Musicae compendium*, 1618; ed. Brockt, Darmstadt 1978, 26), wird allerdings teilweise um Detailerkenntnisse erweitert. Jacobus Leod. erklärt etwa, wie die langsamere Bewegung dem Stillstand näher sei, so sei der tiefere Ton der Stille näher:

Speculum mus. I (zw. 1321 u. 1324/25): Tardus vel rarus motus graves facit sonos, velox vero vel spissus acutos vel altos, quia motus gravis proximior est quieti et sonus gravis vicinior est silentio. Est autem silentium privatio soni, ut quies motus. Motus autem velox magis distat a quiete, sicut sonus acutus vel altus a silentio (CSM 3, I, 80: XXVI,2).

Und Johannes Boen beschreibt den Zusammenhang zwischen Saitenlänge und Tonhöhe:

Musica (1357): Et ideo pro experientia presupponamus: sicut una corda est altera in quavis proportione longior, sic sonus eius est sono alterius in eadem proportione gravior; et sicut una brevior, sic sonus eius acutior (ed. Frobenius, Stuttgart 1971, 36: I,29).

Die *Quaestiones musicae* beziehen die materielle Beschaffenheit der Saiten sowie der Luft als Faktoren in die Überlegungen ein:

Chorda seu nervus instrumentalis aliquando est grossus, aliquando subtilis, aliquando medius inter grossitiem et subtilitatem, aliquin est rotundus uniformiter difformiter, aliquin difformiter difformiter. ...subtilitas aeris multum confert ad sonum acutum et grossicies eius ad sonum gravem (f. 48'); vgl. Ugolino Urb, *op. cit.* (112 f.: V,9,2–5).

Die *Quaestiones musicae* greifen dabei auf die Theorie der latitudo formarum zurück, die die Möglichkeit bot, Intensitäten von Qualitäten mit geometrischen Mitteln darzustellen. Der Autor stützt sich dabei offensichtlich auf Oresme (*op. cit.* II, 15–21; zur Theorie der Formlatituden siehe A. Maier, *An d. Grenze von Scholastik u. Naturwiss.*, Essen 1943, E. D. Sylla, *Medieval Quantifications of Qualities...*, Archive for History of Exact Sciences VIII, 1971, u. *Medieval Concepts of the Latitude of Forms...*, Arch. d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age XL, 1973, sowie U. Taschow, *Die Bedeutung d. Musik als Modell für Nicole Oresmes Theorie*, Early Science and Medicine IV, 1999; vgl. auch unten, III. (2)(b)(α)).

I. Newton nennt die durch bestimmte Schwingungen erzeugte und festgelegte Tonhöhe tonus, dessen Lauterscheinung sonus:

Philosophiae naturalis principia mathematica (London [1687] ³1726) II, 50: Cognita sonorum velocitate innotescunt etiam intervalla pulsuum. Invenit utique D. Saveur, factis a se experimentis, quod fistula aperta, cujus longitudo est pedum Parisiensium plus minus quinque, sonum edit ejusdem toni cum sono chordæ quæ tempore minuti unius secundi centies recurrit (zit. nach: Dostrovsky/Cannon 1987, 42, Anm. 61).

*

Exkurs: Bei den Einzeltönen, aus denen der ‚sonus compositus' zusammengesetzt ist, handelt es sich aus zwei Gründen nicht um Teiltöne. Erstens sind diese Einzeltöne für sich nicht wahrnehmbar und zweitens besitzen sie keine eigene Tonhöhe. Die Entdeckung von Teilschwingungen und damit auch von Teiltönen, aus denen sich die Schwingung insgesamt bzw. der als ein Ton wahrgenommene Klang zusammensetzt, führt daher zur Entstehung einer ganz anderen Vorstellung eines zusammengesetzten Tons. So wird nach Descartes beim Hören eines sonus in gewisser Weise immer auch der eine Oktave höher liegende sonus mitgehört. Zu dieser Bemerkung wird Descartes auch durch den Versuch mit einer Flöte veranlaßt: Bläst man einen Ton stärker an, so wird der eine Oktave darüber liegende hörbar:

op. cit.: ...atque etjam in fistulis experimento comprobatur, quæ si validiori flatu inspirentur quam solent, statim una octava acutiorem edent sonum... unde præterea sequi existimo nullum sonum audiri, quin hujus octava acutior auribus quodammodo videatur resonare (12 ff.).

Und D. Bernoulli unterscheidet die Teiltöne der Teilschwingungen („toni") von dem wahrgenommenen Klang einer Saite („sonus"):

De motibus oscillatoriis corporum humido insidentium, in: *Commentarii Acad. Scientiarum Imperialis Petropolitanae* XI, 1739 (St. Petersburg 1750): ...potest enim unius eiusdemque chordae sonus ex multis tonis esse compositus (zit. nach: Dostrovsky/Cannon 1987, 58, Anm. 73).

Daß sich Bernoulli auf Teiltöne bezieht, kommt deutlicher im folgenden Zitat zum Ausdruck, das, anstatt die begriffliche Unterscheidung von tonus und sonus zu bemühen, von sonus fundamentalis, also dem Grundton, und anderen, nicht weiter bezeichneten Tönen (soni) spricht:

Commentationes de oscillationibus compositis..., in: *op. cit.*: Similiter multis imo et infinitis modis chorda musica tensa motus suos tremulos efformat isochronos in theoria... singulis autem modis alius editur sonus magis minusve acutus. Modus primus et maxime naturalis est, quum chorda inter oscillandum efformat arcum unicum, tuncque facit oscillationes lentissimas, sonumque edit inter omnes possibiles maxime gravem reliquis omnibus fundamentalem. Modus alter postulat ut chorda inter oscillandum duos arcus ad partes diversas positos efformet, tuncque fiunt oscillationes duplo frequentiores, iamque editur soni fundamentalis *octava*... (58, Anm. 74).

*

(b) Die Einbeziehung des Gehörs in Definitionen oder Bestimmungen von sonus erfährt – ebenfalls durch die Aristoteles-Rezeption – seit dem 12./13. Jh. auch insofern eine Akzentuierung, als sonus in seiner umfassendsten erkenntnistheoretischen Bestimmung explizit als DER DEM GEHÖR EIGENTÜMLICHE GEGENSTAND beschrieben wird. Bei D. Gundissalinus begegnet diese Bestimmung im Rahmen seiner Übers. des arabischen Trakt. des Al-Fārābī (9./10. Jh.):

De divisio philosophiae (12. Jh.) X: Sonus est quicquid auditu percipi potest, siue sit animalium, sive non animalium (ed. Baur, Beitr. zur Gesch. d. Philosophie d. Mittelalters IV/2–3, Münster 1903, 96).

Nach diesem Definitionstypus ist unter sonus alles Hörbare zu verstehen. Er findet sich in der Folgezeit häufig, etwa bei Jacobus Leod., *op. cit.* I (69: XXII, 3–4).

Von Bedeutung für die Verbreitung dieses Definitionstypus dürfte die Tatsache gewesen sein, daß er in dem logischen Trakt. des Petrus Hispanus begegnet. Er wird – formal wohl dem Vorbild der lat. Grammatiker folgend (vgl. oben, II. (1)(a)) – in einem Abschn. *De sono* am Anfang der Schrift formuliert und geht auf die aristotelische Theorie zurück, nach der ein jedes Sinnesvermögen den für es spezifischen Sinnesgegenstand besitzt:

Tract. I (1230–35), *De introd.*: Sonus igitur est quicquid auditu proprie percipitur (ed. de Rijk, Assen 1972, 1, 14).

Obwohl Ugolino Urb. die bis auf Aristoteles zurückzuverfolgende und durch Petrus Hispanus verbreitete Definition von sonus als dem dem Gehör eigentümlichen Gegenstand kennt, verleitet ihn die Idee der Musica mundana zur paradoxen (oder eben einfach „wunderbaren") Aussage, der ‚sonus' der Musica mundana werde von unseren Ohren nicht wahrgenommen, weshalb er eine stille Harmonie erzeuge:

op. cit.: Tres esse musicas, mundanam, scilicet, humanam et instrumentalem, ex prioris huius operis parte accepimus testimonium. Mundanam quidem quae in caelorum motibus ac elementorum connexione seu temporum varietate conspicitur, sonum ex orbibus mirabili harmonia caelestibus causatum, cuius excellentiam noster sensus non patitur, concordia suavissima inextimabili velocitate in sua revolutione producit. Hic nempe sonus ab omni duritia omnique disproportione semotus, sed omni penitus uniformitate refertus, silentem immo mirabilem generat consonantiam (CSM 7, III, 1: IV, Proemium, 1–3).

Daß die Musica mundana dem menschlichen Ohr nicht wahrnehmbar sei, war um 1430 eine längst bekannte These. Bemerkenswert ist aber, daß sie offenbar auch dann geäußert werden konnte, wenn man die Definition von sonus als dem gehörspezifischen Gegenstand akzeptiert. Implizit ist daraus zu schließen, daß man sich irgendwelche wahrnehmenden Subjekte vorstellte (aber eben keine Menschen, jedenfalls nicht während ihres irdischen Daseins), die jenen ‚sonus' wahrnehmen können.

Dasselbe Problem, das hier die Konfrontation der aristotelischen subjektbezogenen Definition von sonus mit der Tradition der Musica mundana verursacht, entsteht auch durch eine einfachere Überlegung: Wenn ein ‚sonus' an einem Ort erklingt, wo ihn keiner hört, dann ist er kein ‚sonus'. Auch hier entsteht in Ermangelung eines eigenen Wortes für das nicht-gehörte Phänomen eine paradoxe Aussage:

Quaestiones musicae, loc. cit.: Sonus nullus in loco remoto factus, quem actualiter non percipit auditus, est sonus (f. 52'); vgl. Ugolino Urb., *op. cit.* 119: V, 10, 10.

Es handelt sich aber auch dann nicht um einen ‚sonus', wenn es an der Aufmerksamkeit des potentiell Hörenden mangelt:

ibid.: Similiter sonus factus in loco non remoto advertentia intellectus circumscripta non est sonus (f. 52'); vgl. Ugolino Urb., *op. cit.* 119: V, 10, 12;

Augustinus vertrat diesbezüglich übrigens die genau entgegengesetzte Position, daß Klang auch da gegeben sei, wo kein Hörer ist:

De musica (387–389): Nam credo non te esse negaturum fieri posse, ut in aliquo loco aliquis sonus existat hujuscemodi morulis et dimensionibus verberans aerem vel stillicidio vel aliquo alio pulsu corporum, ubi nullus adsit auditor (ed. Finaert/Thonnard, Brügge 1947, 360: VI, 1, 2).

(3) Ein dritter Definitionstypus von sonus ist durch eine ZUSAMMENFÜHRUNG VON OBJEKT- UND SUBJEKTSEITE gekennzeichnet. Jacobus Leod. beanstandet an den Bestimmungen von sonus, wie sie Boethius und Johannes de Muris sowie Petrus Hispanus vornehmen (vgl. oben, II. (1)–(2)), daß sie keine Formaldefinitionen darstellen, die positiv angeben, was sonus bzw. seine ‚quidditas' sei. Deshalb entwirft er selbst eine Definition, nach der der Klang eine sinnlich erfahrbare Qualität ist:

Speculum mus. I (zw. 1321 u. 1324/25): Ideo sonus formalius sic describi potest: „Sonus est passibilis qualitas ex impulsu percutientis ad percussum, aere vel aqua mediante, proveniens, ipsius auditus obiectum existens" (CSM 3, I, 69: XXII, 5; vgl. auch 83: XXVI, 22).

Jacobus (*op. cit.*, 69: XXII,6 f.) erläutert diese Definition ausführlich nach ihren Bestandteilen „Gattung" (nämlich: Qualität) und „spezifische Differenz" (nämlich: Wahrnehmbarkeit). Sonus ist also eine wahrnehmbare Qualität. Schließlich wird die Wahrnehmbarkeit insofern präzisiert, als das Wahrnehmungsorgan, das Gehör, bestimmt wird. Im Kontext der scholastischen Philosophie spricht Jacobus damit Bekanntes aus, das in musiktheor. Texte möglicherweise deshalb kaum Eingang fand, weil es für diesen Kontext irrelevant war oder die Autoren bei ihren intendierten Lesern kein entsprechendes Vorwissen voraussetzen konnten. Eine exemplarische Analyse von sonus findet sich etwa bei Albertus Magnus (*Summa de creaturis* XXIV, 1; ed. Borgnet, Opera omnia XXXV, Paris 1896, 232 f.), dem zufolge sonus eine Qualität ist, weil weder Körperliches (hier: aer) noch die „sensata communia" (hier: motus) für sich wahrnehmbar seien; und auch die Annahme, die percussio sei der sonus, wird ausdrücklich ausgeschlossen.

Die *Quaestiones musicae* (Hs. Paris, Bibl. Nationale, lat. 7372) des späten 14. Jh. behandeln die Definition von sonus in einer außergewöhnlich umfangreichen Quaestio. Dabei wird ebenfalls hervorgehoben, daß sonus eine qualitas sei und als solche ein Akzidenz:

Sonus est accidens (f. 46);
Sonus est quedam qualitas successiva producta vel producibilis intensibilis et remissibilis. Probatur quia sonus est latitudo qualitativa (f. 59');
Sed sonus non est substantia, ...ut notum est, igitur accidens vel accidentia (f. 65);
...omnis sonus est quedam qualitas (f. 65');
vgl. L. Fogliano, *Musica theor.*, Venedig 1529, f. XV f..

Die Einbeziehung der Naturphilosophie in die Musiktheorie, wie sie in diesen Texten anzutreffen ist, blieb ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung der Musiktheorie.

M. Mersenne versteht unter sonus eine Bewegung, die das Gehör affiziert. Die Begriffe motus sonorus und sonus erscheinen als austauschbar:

Harmonicorum libri XII (Paris 1648) I: Proprium Musicæ subiectum, vel obiectum est motus, provt auditum mouet, hoc est sonus: igitur motus sonorus dicatur obiectum Musicæ (1).

Damit distanziert er sich ausdrücklich von der Vorstellung, sonus bezeichne eine von motus verschiedene Qualität. Die sonus-Definition wird auf die empirisch erfahrbaren, rein materiellen Grundlagen beschränkt (was zugleich eine Ablehnung der aristotelischen Einsicht impliziert, daß das Gehör für sonus konstitutiv sei), da sie der Auffassung Mersennes nach für die Erklärung von sonus ausreichen:

ibid.: Nihil enim præter sonum, illiusque causas, effectus, & proprietates à Musico consideratur; at verò sonus non est distinctus à motu, non enim necesse est nouum ens, seu nouam quantitatem, aut qualitatem effingere, cùm per motum omnia rectè possint explicari, quæ de sono referuntur, vt clariùs ex dicendis constabit (1 f.).

Allerdings findet sich bereits im Mittelalter die Auffassung, sonus und motus seien miteinander zu identifizieren. So verweist R. Grossetestes Ausdruck motio sonativi deutlich auf Mersennes motus sonorus, denn Grosseteste legt eine Identifikation der Bewegung mit sonus nahe, vernachlässigt aber dennoch nicht die Frage nach der Rolle des Sinnesvermögens:

De generatione sonorum (Anfang 13. Jh.): Et haec motio sonativi secundum extensionem et contractionem in partibus minutis, quae consequitur motum localem tremoris est sonus vel velocitas naturalis ad sonum. Et cum tremunt partes sonativi movent aërem sibi contiguum ad similitudinem sui motus et pervenit usque ad aërem sibi connaturalem in auribus aedificatum et fit passio corporis non latens animam et fit sensus auditus (ed. Baur, *Die philosophischen Werke d. Robert Grosseteste* IX, Münster 1912, 7, 18–24);
unmißverständlich widersprochen wurde einer solchen Auffassung etwa von Albertus Magnus (*op. cit.*, 233).

III. Aufgrund der Flexibilität des Begriffs sonus ist der Übergang zu GENUIN MUSIKALISCHEN BEDEUTUNGEN fließend.

(1) Sonus bezeichnet in mus. Kontext häufig den INSTRUMENTALKLANG. Dabei wird sonus zwar selten als Gegenbegriff zu vox (für den Klang der menschlichen Stimme) verwendet – weil sonus der allgemeinste Begriff für Hörbares ist –, doch deutet sich eine solche Opposition immer wieder an. Augustinus unterscheidet drei „Naturen" des Klangs, die aus der Art seiner Erzeugung resultieren. Die harmonische Klang-Natur ist die der Singstimme, die „organische" die der Blasinstrumente und die rhythmische die der Schlaginstrumente:

De doctrina christiana (396/7) II, 17, 27: ...facile erat animaduertere omnem sonum... triformem esse natura. Aut enim uoce editur, sicuti eorum est, qui faucibus sine organo canunt, aut flatu sicut tubarum et tibiarum aut pulsu sicut in citharis et tympanis et quibuslibet aliis, quae percutiendo canora sunt (ed. Martin, Turnhout 1962, 52 f.);
vgl. Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* (um 630) III, 19, u. III, 22, 7 f. (ed. Lindsay, Oxford 1911, Bd. I, o. S.).

Engelbertus Admont. schließt direkt an diese Tradition an, wenn er den Ton eines Blasinstruments kurz als „sonus flatus" bezeichnet (*De musica*, vor 1320; ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 240: II,29,12). Schon früher bei Cassiodorus begegnet „cymbalorum sonus" neben „organi melodia" und „tinnitus cytharae" (*Inst.* II, 5, 3, nach 540; ed. Mynors, Oxford 1937, 143, 19–24); und Remigius Aut. erwähnt „sonus organicus", der zunächst einfach den Ton der hydraulis meint, möglicherweise aber auch wertende Konno-

tationen trägt und diesen Ton als für die Musik besonders geeignet auszeichnet (vgl. dazu Fr. Reckow, *Organum-Begriff u. frühe Mehrstimmigkeit*, Forum Musicologicum I, Bern 1975, 75):

Commentum in Martianum Capellam (zweite Hälfte 9. Jh.) II: Ydraula Grece organum dicitur; ydor namque aqua, aulae autem dicuntur fistulae organales, hinc ydraulia vel ydraula dicitur organicus sonus (ed. Lutz, Bd. I, Leiden 1962, 159, 8–10).

Isidorus Hisp. scheint sonus (im Sinne von Instrumentalmusik) als Gegenbegriff zu cantus zu verwenden, wenn er die musica als „peritia modulationis sono cantuque consistens" definiert (*op. cit.* III, 15, 1). Und in einer bis auf Aristoteles' *De anima* II zurückzuverfolgenden, einflußreichen Tradition (vgl. D. Gundissalinus, zit. oben, II. (2)(b), oder Anon., *Auctoritates Aristotelis...* [zw. 1267 u. 1325], [Aristoteles, *De anima*] Nr. 76; ed. Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, Löwen u. Paris 1974, 180) wird der von einem Lebewesen erzeugte Ton als vox (griech. φωνή) bezeichnet, während sonus unabhängig von der Art seiner Hervorbringung definiert wird. Wohl im Rückgriff auf Petrus Hispanus (*Tract.* I, *De introd.*, *De sono*, zw. 1230 u. 1235: „sonorum alius vox, alius non-vox"; ed. de Rijk, Assen 1972, 1, 16) findet W. Odington für diese Unterscheidung die Begriffe „sonus vox" und „sonus non vox":

Summa de speculatione musicae (zw. 1298 u. 1316): Sonus vox est hominum et aliorum animalium. Sonus non vox est aeris ictus, seu simile auditu, et procedit ex affectu corporis, quia sicut se habet corporis affectus, sic pulsus cordis motibus incitatur (CSM 14, 63: II,3,9–10).

Schon Regino Prum. unterscheidet in diesem Sinne vox und sonus durch die Art ihrer Erzeugung. Ist vox der Klang, der von einem von Lebensgeist durchhauchten Geschöpf hervorgebracht wird, so heißt sonus der Klang, der von einem durch Erschüttern, Schlagen oder Blasen in Bewegung gesetzten Gegenstand erzeugt wird:

Epistola de armonica inst. (um 900): Quamquam itaque omnis vox sonus sit, non tamen omnis sonus recte vox dici potest. Ea igitur creatura, quae vitali spiritu asspiratur, vocem reddit, quae vero pulsu, ictu vel flatu inpellitur, sonum (ed. Bernhard, Clavis Gerberti I, München 1989, 52: VII,2–3).

Bei Johannes Affl./Cotto stehen Musica mundana und Musica humana, d. h. die von der menschlichen Stimme hervorgebrachte Musik, im Hintergrund; auf beide wird der Ausdruck sonus naturalis bezogen:

De musica cum tonario (um 1100): Sciendum quoque, quod duo sunt omnium instrumenta sonorum, naturale scilicet et artificiale; naturale aliud mundanum, aliud humanum. Et mundanum quidem secundum philosophos est coelestis volubilitas concors dissonantia, quae proprie harmonia nominatur. Naturale autem instrumentum humanum dico illas gutturis cavitates, quas arterias vocamus. Ipsae enim naturaliter aptae sunt recipere aerem et reddere, unde sonus naturalis procreatur (CSM 1, 57: IV,1–2).

In analoger Weise wäre der von einem künstlichen Klangkörper erzeugte Klang als sonus artificialis zu bezeichnen; dies bleibt allerdings implizit (vgl. *op. cit.*; 58: IV,6).

Johannes Aegidius Zamor. berichtet über den in erster Linie kriegerischen Einsatz der tuba. Deren Schall (sonitus) ist laut genug, um auf dem Kriegsschauplatz eingesetzt zu werden. Die Variabilität des ‚sonus' der tuba bemißt sich hier nach dem semantischen Gehalt, den der Einsatz der tuba jeweils impliziert:

Ars musica (zw. 1260 u. 1280): ...ubi audiri praeco non poterat prae tumultu, sonitus tubae clangentis attingeret (CSM 20, 110: XVII,11);
Cuius sonus uarius est, ut dicit Isidorus. Nam interdum canit, ut bella committantur. Interdum ut eos qui fugiunt insequantur. Interdum ut exercitus intra se recipiantur (110: XVII,17–20).

Johannes de Grocheio kritisiert die Klassifikation der Instrumente aufgrund der Unterteilung der durch sie hervorgebrachten „soni artificiales". Denn die Annahme, daß einige soni durch afflatus, andere durch percussio entstünden, sei insofern falsch, als jeder Klang durch percussio erzeugt würde:

De musica (um 1300): Instrumenta vero a quibusdam dividuntur divisione soni artificialis in eis generati. Dicunt enim sonum in instrumentis fieri afflatu, puta in tubis, calamis, fistulis et organis, vel percussione, puta in chordis, tympanis, cymbalis et campanis. Sed si haec omnia subtiliter considerentur, inveniuntur a percussione fieri, cum omnis sonus percutiendo causetur, prout in sermonibus de anima comprobatum est (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 134, 30–36).

Nach Johannes sind Saiteninstrumente durch Genauigkeit des Tons ausgezeichnet, die sie durch das Verkürzen bzw. Verlängern der Saiten erzielen:

In eis [sc. instrumentis cum chordis] enim [est] subtilior et melior soni discretio propter abbreviationem et elongationem chordarum (134, 41–43).

Chr. Page (*Johannes de Grocheio on secular music...*, Plainsong and Medieval Music II, 1993, 31) übersetzt sonus hier durch melody (vgl. unten, III. (4)(d)). Doch dürfte der Ausdruck discretio eher einen Zusammenhang mit der Unterscheidung von sonus continuus und sonus discretus herstellen (vgl. unten, III. (2)(b)(β)): Auf Saiteninstrumenten lassen sich – anders als auf Instrumenten mit festen Tonhöhen – feinere Tonhöhenunterschiede artikulieren. Johannes hält darüber hinaus den spezifischen Klang eines bestimmten Instruments (hier: tympanum, tuba) für ein Element, das die Wirksamkeit der Musik mitbestimmt:

...viella in se virtualiter alia continet instrumenta. Licet enim aliqua instrumenta suo sono magis moveant animos hominum, puta in festis, hastiludiis et torneamentis tympanum et tuba, in viella tamen omnes formae musicales subtilius discernentur (136, 1–5).

Der lat. Begriff sonus für den Klang von Instrumenten begegnet noch im 17. Jh.:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Denn der *Sonus* vnd *Harmonia* der *Violen* vnd Geigen *continuiret* sich immer nach einander mit sonderbahrer Liebligkeit, ohne einige *respiration*, deren man vff Posaunen vnd andern blasenden *Instrumenten* nicht entrathen kan (136 [recte 116]; vgl. auch 148 [recte 128]).

Für die menschliche Stimme setzt Praetorius hier lat. vox in Abgrenzung zum ‚sonus' der Instrumente ein, wenn er erklärt, warum' in kleinen Kirchen und Räumen die Instrumentalisten leise spielen müßten:

Sonsten kan man die *Voces humanas, propter sonum Instrumentorum* nicht so eigentlich vernemen (178).

(2) Eine eindeutig mus. Verwendungsweise liegt vor, wenn sonus den EINZELNEN TON bezeichnet.

(a) Der Ton wird in einer grundlegenden Schicht als MUSIKALISCHES MATERIAL aufgefaßt. Welche Bestimmungen anschließend durch die Bezeichnung mit sonus auftreten, bleibt dann im Einzelfall offen.

(α) Als mus. Material gilt zunächst DER NOCH NICHT GESTALTETE MUSIKALISCHE TON. In einem außerhalb mus. Erörterungen liegenden Gedanken, bei dem es um das Verhältnis von Form und Materie/Stoff in der Schöpfung geht, zieht Augustinus als Beispiel den Gesang heran und bezeichnet diesen als sonus formatus. Die mit sonus gemeinte Klangmaterie geht diesem aber voran, wobei Augustinus ausdrücklich hervorhebt, daß es sich nicht um ein zeitliches Nacheinander handelt, weil Gesang immer schon geformt ist:

Confessiones (zw. 395/7 u. 401) XII, 29, 40: Quis deinde sic acutum cernat animo, ut sine labore magno dinoscere ualeat, quomodo sit prior sonus quam cantus, ideo quia cantus est formatus sonus et esse utique aliquid non formatum potest, formari autem quod non est non potest? sic est prior materies quam id, quod ex ea fit, non ideo prior, quia ipsa efficit, cum potius fiat, nec prior interuallo temporis. neque enim priore tempore sonos edimus informes sine cantu et eos posteriore tempore in formam cantici coaptamus aut fingimus, sicut ligna, quibus arca, uel argentum, quo uasculum fabricatur; tales quippe materiae tempore etiam praecedunt formas rerum, quae fiunt ex eis. at in cantu non ita est. cum enim cantatur, auditur sonus eius, non prius informiter sonat et deinde formatur in cantum. quod enim primo utcumque sonuerit, praeterit, nec ex eo quidquam reperies, quod resumptum arte componas: et ideo cantus in sono suo uertitur, qui sonus eius materies eius est. idem quippe formatur, ut cantus sit. et ideo, sicut dicebam, prior materies sonandi quam forma cantandi: non per faciendi potentiam prior; neque enim sonus est cantandi artifex, sed cantanti animae subiacet ex corpore, de quo cantum faciat; nec tempore prior: simul enim cum cantu editur; nec prior electione: non enim potior sonus quam cantus, quandoquidem cantus est non tantum sonus uerum etiam speciosus sonus. sed prior est origine, quia non cantus formatur, ut sonus sit, sed sonus formatur, ut cantus sit (Verheijen, Tournhot 1981, 239).

Augustinus gewinnt dieses Beispiel aus einem Motiv seiner Schrift *De doctrina christiana* II, 17, 27 (396/7), in der er beiläufig sonus als „materies cantilenarum", also als „Stoff von Gesängen" bezeichnet:

...facile erat animaduertere omnem sonum, qui [Ed.: quae] materies cantilenarum est, triformem esse natura (ed. Martin, Turnhout 1962, 52).

Der ‚sonus', der dem Gesang gleichsam als Materie vorausgeht, erhält bei Isidorus Hisp. die Bestimmung directus. Die mus. Gestaltung, die der ‚sonus directus' noch nicht erfahren hat, wird hier durch den Begriff inflexio angesprochen, der Veränderung oder Modulierung bezeichnet:

Etymologiarum sive originum libri XX (um 630) III, 20, 8 f.: Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus cantum (ed. Lindsay, Oxford 1911, Bd. I, o. S.).

*

Exkurs: Welcher Art die inflexio vocis ist, bleibt offen. Inflexio bezeichnet einerseits einfach grammatikalische Veränderungen von Wörtern:

Macrobius, *Excerpta* (5. Jh.) XIX: sed illi qui talia de infinito putant hac maxime ratione vincuntur, quod in adverbio temporum significationes non de eiusdem soni inflexione nascuntur, sed ut tempora mutantur et voces, νῦν πάλαι ὕστερον, nunc antea postea; in infinito autem vox eadem paululum flexa tempus inmutat, γράφειν γεγραφέναι γράψειν, scribere scripsisse scriptum ire (*Grammatici lat.* V, hg. von H. Keil, Lpz. 1868, 622).

Im Kontext von cantus begegnet die inflexio vocis im Rahmen an einer Kritik an Rednern, die in ihren Reden zum Gesang (cantare) übergehen:

C. Iulius Victor, *Ars rhetorica* (Ende 4. Jh.) XXIV: Quisquamne, non dico de homicidio, sacrilegio, parricidio, sed de calculi ratione et ceteris quaestionibus loquens, atque, ut in breve conferam, quisquam in lite cantat? Itaque hanc inflexionem vocis, quae paullo modulatior existeret, reprehendere et Aeschines et Demosthenes solent. M. etiam Tullius dixit in Phrygia et Caria turpissime rhetoras epilogos coepisse cantare, quo foedius nihil est (*Rhetores Lat. Minores*, hg. von C. Halm, Lpz. 1863, 443, 11–16).

Bei A. Tibullus meint voces inflectere cantu offenbar einfach das Singen:

Elegiae (um 27 vor Chr.) I, 7: ...illi iucundos primum matura sapores / expressa incultis uva dedit pedibus. / ille liquor docuit voces inflectere cantu, / movit et ad certos nescia membra modos... (ed. Smith, [New York 1913] Darmstadt 1964, 125, 35–38).

Isidorus spricht in diesem Zusammenhang von arsis und thesis:

op. cit. III, 20, 9: Arsis est vocis elevatio, hoc est initium. Thesis vocis positio, hoc est finis (o. S.).

Jacobus Leod. erklärt – 700 Jahre später und vor dem Hintergrund eines ausgebildeten Kirchentonsystems – diese Zusammenhänge offenbar im Hinblick auf die Melodiebildung, also auf die intervallische Auf- und Abbewegung einer Melodielinie. Doch ist es unsicher, ob Isidorus auf diesen Aspekt abzielte, da allzu wenig über die Praxis des frühen Kirchengesangs bekannt ist (auch arsis und thesis waren zunächst Begriffe lat. Metriken und bezeichneten Hebung und Senkung):

Speculum mus. VI (zw. 1321 u. 1324/25): *Cantus*, secundum beatum Isidorum... *est inflexio vocis*. Sonus enim, ut ibidem dicitur, non inflexus, sed directus, continuatus et indistinctus cantum non facit, sicut nec consonantiam aliquam. Inflectitur autem, secundum eundem Isidorum, sonus vel vox per arsim vel thesim. Et est arsis, ut prius tactum est, vocis elevatio, thesis vocis depositio; et sic arsis est motus cuiusdam intentionis et ascensionis in voce, thesis vero depositionis et remissionis (CSM 3, VI, 200: LXX,1–2).

*

Johannes de Grocheio greift auf den materia-Begriff zurück, der bei ihm allerdings im Kontext des aristotelischen und nicht des platonisch-augustinischen Denkmodells zu verstehen ist. Der noch ungeformte sonus, also die kompositorische Materie, muß durch eine künstliche Form bestimmt werden. Das Ergebnis bezeichnet Johannes als sonus determinatus:

De musica (um 1300): Componere ductiam et stantipedem est sonum per puncta et rectas percussiones in ductia et stantipede determinare. Quemadmodum enim materia naturalis per formam naturalem determinatur, ita sonus determinatur per puncta et per formam artificialem, ei ab artifice attributam (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 136, 48–138, 3); vgl. Chr. Page, *Johannes de Grocheio on secular music...*, Plainsong and Medieval Music II, 1993, 33.

Noch J. G. Walther äußert eine derartige Vorstellung:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. Weimar 1708): Die *Materia*, woraus eine *Composition* bestehet, ist *Sonus* oder der Klang, welcher, wenn er einfach ist, *Monas;* wenn er zweyfach, *Dyas;* und wenn er dreyfach, *Trias musica* genennet wird. Die *Forma*, worinne eine *Composition* oder *Harmonie* bestehet, ist die künstliche *disposition* derer *Monadum, dyadum* und *Triadum musicarum* (ed. Benary, Lpz. 1955, 76).

Die Qualifizierung von soni als „fundamenta cantus" dürfte eine vergleichbare Auffassung zum Ausdruck bringen. Sie geht auf Calcidius zurück und wird mehrfach aufgegriffen:

Calcidius, *Commentarius in Platonis Timaeum* (4. Jh.): Haec autem ipsa constant ex certo tractu pronuntiationis quae dicuntur diastemata, diastematum porro ipsorum partes sunt pthongi, qui a nobis uocantur soni; hi autem soni prima sunt fundamenta cantus (ed. Waszink, London 1962, 92, 16–19);
Anon., *Musica enchiriadis* (spätes 9. Jh.) I: Ex sonorum copulatione diastemata, porro ex diastematibus concrescunt systemata; soni vero prima sunt fundamenta cantus. Ptongi autem non quicumque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spaciis melo sunt apti (ed. Schmid, München 1981, 3, 5–8);
vgl. Hucbaldus Eln., *De harmonica inst.* (um 900; ed. Traub, in: Beitr. zur Gregorianik VII, 1989, 34) u. Jacobus Leod., *op. cit.* VI; 70: XXXI,2.

Die im voranstehenden Zeugnis anklingende Kennzeichnung des sonus als aptus melo bzw. melodiae geht auf Martianus Capella und Boethius zurück (vgl. unten, II. (2)(c)).

(β) In Analogie zu den Prinzipien der anderen mathematischen Wissenschaften, nämlich dem punctus der Geometrie und der unitas der Arithmetik, versteht erstmals Martianus Capella im Rückgriff auf eine griech. Tradition sonus als PRINZIP DER MUSICA:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (um 430) IX, 939: sonus quippe tanti apud nos loci est, quanti in geometricis signum, in arithmeticis singulum (ed. Willis, Lpz. 1983, 361, 10–11);
Remigius Aut., *Commentum in Martianum Capellam* (zweite Hälfte 9. Jh.) IX: SONUS QUIPPE TANTI LOCI EST id est tanti valet, APUD NOS id est musicos, QUANTUM IN GEOMETRICIS SIGNUM id est punctus, IN ARITHMETICIS SINGULUM id est unitas (ed. Lutz, Bd. II, Leiden 1962, 337, 9–11);
Anon. [Ps.-J. Wylde], *Musica manualis cum tonale* (vermutlich weit nach 1220): Igitur sicut arithmetrice monas, geometrice punctus, astronomiae vero dicitur instans elementum, sic elementum musicae dicitur sonus (CSM 28, 89);
vgl. Fr. Gafori, *De harmonia mus. instr. opus* (Mailand 1518) I, f. II^r^.

Engelbertus Admont. greift auf die *Metaphysik* V des Aristoteles zurück, um die akustischen Darstellungen von Boethius zu erläutern:

De musica (vor 1320): Sonus secundum Boecium... Est continua percussio aeris perveniens ad auditum etc. Continua ideo dicitur quia percussio continua i. e. non intercisa est una, sicut omne vere continuum est unum, ut dicitur V.° metaphysice. Si enim percussio intercideretur, iam non esset una sed plures, et per consequens nec sonus unus sed plures (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 172 f.: I,4,4–6).

Diese akustische Darlegung führt bei ihm jedoch unmittelbar in die Bestimmung des mus. Tons, der einheitlich und ohne Unterbrechung sein müsse, weil er das unteilbare Prinzip der Musik sei, so wie die Einheit das unteilbare Prinzip der Arithmetik sei. Unter dem unteilbaren Prinzip versteht Engelbertus dabei dasjenige, was die Bildung der spezifisch arithmetischen bzw. mus. Größen ermöglicht (Zahlen, d. h. zunächst die erste Zahl Zwei, bzw. Konsonanzen, d. h. zunächst die erste [kleinste] Konsonanz Ganzton):

Sonum autem musicum oportet esse unum et continuum sine intervallo ex eo quod sonus est indivisibile principium tonorum in musica, sicut unitas numerorum in arithmetica. Sicut enim in arismetica ex duabus unitatibus constituitur primus numerus, scilicet binarius, ita in musica ex duobus sonis per arsin et thesin i. e. per elevacionem et depressionem vel e converso per thesin et arsin i. e. per depressionem et elevationem generatur tonus, qui est differencia prima vel primus modus consonancie musicalis, habens vocis continue intervallum (173, 7–8).

Daß sonus als Prinzip der musica gilt, steht auch hinter einer Aussage des A. Ornitoparchus. Bei ihm kommt allerdings hinzu, daß sonus für die Grammatik einen ähnlich grundlegenden Status einnimmt:

Musice active micrologus (Lpz. 1517) III, 1: Magnam habet cum concentu accentus affinitatem: fraterna nanque cognatione coherent. Sonus nanque ecclesiastice harmonie rex: amborum pater: Alterum ex Grammatica, alterum ex musica nympha progenuit (f. J ij).

(b) In einer weitergehenden Spezifizierung bezeichnet sonus den SEINER TONHÖHE NACH BESTIMMTEN UND DAHER ZU ANDEREN TÖNEN IN EIN VERHÄLTNIS SETZBAREN TON.

(α) Eine der fundamentalen Bestimmungen eines solchen Tons kommt in der Opposition von sonus discretus und sonus continuus zum Ausdruck. Ptolemaios folgend, nennt Boethius (*De inst. mus.* V, 6, um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 356, 26–357, 5) den EINZELTON EINER BESTIMMTEN TONHÖHE auch vox discreta, im Gegensatz zur vox continua, deren Tonhöhe nicht fixiert ist.
Johannes Affl./Cotto knüpft an die Unterscheidung von vox discreta bzw. continua direkt an, indem er sowohl in bezug auf sonus naturalis als auch sonus artificialis (vgl. oben, III. (1)) sonus discretus und sonus indiscretus unterscheidet, was einer Differenzierung zwischen nicht-mus. und mus. Klängen (soni musici) gleichkommt:

De musica cum tonario (um 1100): Naturalis autem sonus alius est discretus, alius indiscretus. Discretus est, qui aliquas in se habet consonantias; indiscretus, in quo nulla discerni potest consonantia, ut in risu vel gemitu hominum et latratu canum aut rugitu leonum. Simili modo discretum et indiscretum sonum in artificiali perpendere potes (CSM 1, 57 f.: IV,4–6);
Illum ergo sonum, quem indiscretum esse diximus, musica nequaquam recipit. Solus dumtaxat discretus, qui etiam proprie phthongus vocatur, ad musicam pertinet. Est enim musica nihil aliud quam vocum motio congrua. Haec autem contra idiotas praecipue diximus, quo illorum compesceremus errorem, qui quemlibet sonum esse musicum stulte autumant (58: IV,8–9).

Hieronymus de Moravia, der die Ausführungen des Johannes Affl./Cotto zum sonus discretus zitiert, weitet die Darlegungen aus, indem er die Bestimmung des Gegenstandes (subiectum) der Theologie, die Thomas von Aquin in seiner *Summa theologiae* durchführt, weitestgehend übernimmt und deus durch sonus discretus ersetzt. Der sonus discretus wird hier im Zuge der durch die Aristoteles-Rezeption ausgelösten wissenschaftstheor. Umwälzungen des 13. Jh. als Gegenstand eingeführt, der eine Wissenschaft begründet:

Tract. de musica (zw. 1271/74 u. 1306) IX: Subjectum igitur fore musicae sonum discretum signanter dicimus...
Omnia autem, quae tractantur in musica, traduntur sub ratione soni, vel quia sunt ipse sonus, vel quia habent ordinem ad sonum ut ad principium et finem. Unde sequitur, quod discretus sonus vere sit subjectum hujus scientiae. Quod etiam manifestum fit ex principiis hujus scientiae, qui sunt quidam soni. Idem autem est subjectum principiorum et totius scientiae, cum tota scientia virtute contineatur in principiis. Quidam autem attendentes ea, quae traduntur in ista scientia et non ad rationem, secundum quam considerantur, assignaverunt aliter materiam hujus scientiae vel pondus vel mensuram contracta ad sonum etc. De omnibus autem istis tractatur in ista scientia secundum ordinem ad sonum, ut patebit inferius (ed. Cserba, Regensburg 1935, 42, 11–43, 11); vgl. dazu Kl.-J. Sachs, *Mensura fistularum. Die Mensurierung d. Orgelpfeifen im Mittelalter*, Bd. II (Murrhardt 1980, 106).

Gegenstand der Wissenschaft musica ist alles, was zum Begriff sonus gehört, entweder sonus selbst oder das, was auf ihn als ihr Prinzip oder Ziel hingeordnet ist. Die Hinzufügung, daß es sich um sonus discretus handelt, unterscheidet den Gegenstand der musica implizit von dem der Naturphilosophie. (Denn in *De anima* und *De sensu et sensato* wird der sonus gleichsam akustisch behandelt.) Was Hieronymus hier als scheinbar selbstverständlich beschreibt, dürfte tatsächlich sehr umstritten gewesen sein.
In den *Quatuor principalia* II, 12 (14. Jh.), wird der artikulierte mus. Ton „sonus ordinatus vel vox ordinata" genannt (CS IV, 204 a).
Die Rezeption griech. Quellen macht sich bei Fr. Gafori bemerkbar, der auf die *Harmonika* (um 1300) des M. Bryennius (1497 im Auftrag von Gafori ins Lat. übersetzt; vgl. L. Richter, Art. *Bryennius*, New GroveD III, London 1980, 400 b) zurückgreift. Der Unterteilung der Töne in kontinuierliche und diskrete wird die Unterscheidung einerseits von Tönen vorgeordnet, die immer von gleicher Höhe (extensio) sind (soni isotoni) und die daher für keine harmonische Konstellation brauchbar sind, andererseits von solchen Tönen, deren Höhe differiert (soni anisotoni). Und diese können entweder diskret (hier: soni definiti) oder kontinuierlich sein, d. h. ihre Differenz kann mus. meßbar sein oder nicht. Diesen Überlegungen liegt offenbar die Einsicht zugrunde, daß mus. Töne so beschaffen sein müssen, daß sie miteinander in eine Relation gebracht werden können. Daher müssen sie einerseits prinzipiell der Höhe nach unterschieden werden können, und andererseits muß diese Höhe meßbar sein. Deshalb werden als soni anisotoni definiti die Töne im eigentlichen Wortsinn bezeichnet („proprie soni nuncupantur"), also als Töne, die für sich eine jeweils bestimmte Tonhöhe aufweisen (vgl. unten, II. (2)(c)), die aber zugleich prinzipiell der Tonhöhe nach veränderbar sind; und diese Veränderbarkeit richtet sich nach einem System, so daß die Töne bestimmbar sind:

De harmonia mus. instr. opus (Mailand 1518) I: Verum Sonorum apud Brennium Alii Isotoni: Alii Anisotoni: Isotonos quidem nominat eos qui incommutabilem habent extensionem: et quoniam omnino per omnia sunt indifferentes honorem necessario nullibi sunt sortiti. Anisotoni uero dicuntur qui e conuerso secundum extensionem commutan-

tur: et quoniam per extensionem commutantur et differentes sunt: diuisionem suscipiant necesse est. Horum item Alii continui. Alii definiti: Continuos quidem quoniam obscura habent transitionum loca in utramque partem tanquam consonantes motis etiam suis intensionibus et remissionibus ad harmoniam minime censuit conuenire. Definiti uero qui proprie soni nuncupantur: cum suarum habeant transitionum loca (nam sonus est qui unam et eandem habet extensionem) e conuerso sunt aptissimi: quando quidem sonus ipse per se nunquam in proportione consideratur. Est enim proportio in duobus: ut quae ad aliquid et habitu quorundam inuicem consideratur: Cum autem habeat ad aliquem habitum: aut ad Isotonum: aut ad Anisotonum habebit: si quidem sint Isotoni: uno et eodem modo omnino considerabuntur. sin autem Anisotoni: uel inuicem coniunguntur sensuique accommodantur uel e conuerso: quod si non coniungantur omni huiuscemodi habitus caret melodia. si autem coniungantur habent nescio quam melodiam (f. III').

Es versteht sich von selbst, daß der Terminus ἰσότονος in der griech. Musiktheorie seine eigene Geschichte hat (→ *Isotonos* I. (1)–(2)).

(β) In weitergehender Spezifizierung meint sonus den AUFGRUND VON BEWEGUNG (SCHWINGUNG, FREQUENZ) SEINER TONHÖHE NACH BESTIMMTEN TON. Die Erörterung der grundlegenden akustischen Eigenschaften von sonus dient Boethius (*op. cit.* I, 3; 189, 15–16; vgl. oben II. (1)(a)) dazu, das zahlhafte Fundament des Tonsystems, und das heißt zunächst das der Konsonanz zu erweisen. Boethius will sonus hier betrachtet wissen als ein ‚elementum musicae', wie die entsprechende Kapitelüberschrift *De vocibus ac de musicae elementis* zu erkennen gibt. Dafür ist das Vorhandensein einer präzise bestimmbaren Tonhöhe entscheidend. Deshalb wird der Definition von sonus eine Erläuterung der Entstehung von Tonhöhen beigefügt. Die Rückführung der Tonhöhe auf zahlhaft meßbare Impulse (Häufigkeit der Schläge in einer Zeiteinheit) ist im Hinblick auf die Konsonanztheorie des Boethius von Bedeutung, weil auf dieser Grundlage Töne in ein zahlhaftes Verhältnis gebracht werden können (190, 26–30). Mit diesem Zusammenhang zwischen Ton- und Zahlenverhältnis begründet Boethius die arithmetische Methodik der Musiktheorie akustisch. Wenn sich die „Frequenz" der tiefen Klänge (aus denen die tiefe vox unhörbar zusammengesetzt ist) in einem Maßverhältnis zur Frequenz der entsprechenden hohen Klänge befindet, dann entsteht eine Konsonanz:

op. cit. II, 20: Cum igitur sit consonantia duarum vocum rata permixtio, sonus vero modulatae vocis casus una intentione productus, sitque idem minima particula modulationis, omnis vero sonus constet in pulsu, pulsus vero omnis ex motu sit cumque motuum alii sint aequales, alii vero inaequales, inaequalium vero alii sint multo inaequales, alii vero minus, alii vero mediocriter inaequales: ex aequalitate quidem nascitur sonorum aequalitas, ex inaequalitate vero ea, qua secundum mediocritatem distantiae inaequales sunt, manifestae primaeque ac simpliciores eveniunt proportiones, quae sunt scilicet multiplicis ac superparticularis, dupli, tripli, quadrupli, sesqualteri atque sesquitertii consonantiae (253, 9–21).

Diese Einsichten werden wichtig, sobald man in der frühen Neuzeit beginnt, die Bedeutung der Schwingungsfrequenz für die Konsonanzbildung ausführlicher zu untersuchen, und daraus die besondere Qualität der Oktave erschließt:

I. Beeckman, *Journal* (1614), hg. von C. de Waard, Bd. I (Den Haag 1939): Non oportet existimare sonum quem percipiunt aures nostrae, unum et individuum esse, quia pausa inter sonum et sonum non est perceptibilis: componitur enim sonus quem audimus ex tot sonis, quot sunt reditûs chordarum ad locum suum. Si verò duo soni fiant, auris non difficulter discernit quænam eorum crebrior fiat eodem tempore; quod non est aliud quàm intelligere num pausæ inter sonum et sonum unius vocis sint majores pausis inter sonum et sonum vocis alterius: sensus crebriore sono magis afficitur, quodque simplici sono non decrevisset, repetitis sonis facillimè dijudicat.
Jam verò diapason consonantia parum differt ab unisono. Eo enim tempore quo vox inferior aures ferit semel, superior ferit bis, ita ut saltem unus sit sonus vocis superioris qui aures ferit antequam vox inferior [Dostrovsky/Cannon 1987, 20: superior] ad aures pervenit, etiam si simul moveantur utræque. At secundus sonus superioris vocis coincidit cum tempore quo vix interior tangit aures. Tertius sonus superioris vocis iterum medius fit inter sonum primum et secundum vocis inferioris, id est impares soni vocis superioris semper fiunt in ipsis pausis vocis inferioris (53).

(γ) Die Belegstellen des vorangehenden Abschn. führen unmittelbar zur Bedeutung von sonus als ELEMENT EINER KONSONANZ ODER EINES AKKORDS. Soll der Ton Element einer Konsonanz sein, zeichnet ihn nach Boethius aus, in einem zahlhaften Verhältnis zu einem anderen zu stehen:

op. cit. IV, 1: Sonorum igitur coniunctio proportionibus constituta est (301, 25–26).

Aurelianus Reom. überträgt die Zahlhaftigkeit der den ‚sonus' erzeugenden Bewegungen auf diesen selbst:

Musica disciplina (spätes 9. Jh.): Ex his nascitur simphonia quae diapason appellatur, vel disdiapason, id est dupla diapason appellatur, quoties sonus sonum vel duplo vel quadruplo superat (CSM 21, 81: VIII,33).

Einen anderen Aspekt des als Element einer Konsonanz fungierenden Tons hebt Jacobus Leod. hervor. Unter Verwendung der aristotelischen Begrifflichkeit bezeichnet er sonus implizit als die Materialursache der consonantia:

op. cit. II: Causae autem intrinsecae ipsius consonantiae sunt ipsi soni distincti et quae inter ipsos innascitur harmonica modulatio.... Sed soni gerunt quasi vicem materiae; sunt partes ipsius, sunt termini ex quibus conficitur et resultat in medio et apud auditum modulatio harmonica quae formam ipsius respicit (11: II,34–36).

Und Jacobus erklärt auch, weshalb nicht so sehr vox, sondern sonus als Materialursache verstanden wird – nämlich weil er seiner Bedeutung nach umfassender ist (vgl. auch oben, III. (2)(a)):

Dico ulterius quod ad consonantiam requiritur vox vel sonus. Natura harmonica modulatio quae hic inquiritur non est rerum quarumcumque sed sonorum vel vocum, et, in hoc, a ceteris musicae distinguitur generibus et, cum sonus in plus sit quam vox, potius denominatur consonantia a sonis quam a vocibus (9: II,9).

Im historischen Kontext der Dur-Moll-Tonalität und eines unmittelbar praxisbezogenen Musikschrifttums nennt J. G. Walther wie J. Lippius 1610 (→ *Trias* I.) die Töne des Dreiklangs soni radicales, die sich aufteilen in erstens den sonus fundamentalis, extremus infimus oder finalis, zweitens den sonus medius oder medians und drittens den sonus extremus summus, exclusus oder dominans bzw. an anderer Stelle sonus supremus:

Praecepta d. mus. Compos. (hs. Weimar 1708): *Trias Harmonica* ist der Grund aller Zusammenstimmung und bestehet aus dreyen *Sonis radicalibus*, deren unterster mit dem mittlern eine *Tertiam*, mit dem obersten aber eine *Quintam* klinget. Der unterste *Sonus* wird *Basis*, *Sonus fundamentalis*, und *Extremus infimus*, *item finalis* genennet. Der mittlere *Sonus* wird *Medius* oder *Medians*, und der oberste *Extremus summus*, *Exclusus* und *Dominans* genennet (ed. Benary, Lpz. 1955, 100).

(c) Sonus meint in seiner vielleicht spezifischsten mus. Verwendung den IN EINEM BESTIMMTEN TONSYSTEM FESTGELEGTEN TON. Der Begriff des Tonsystems umfaßt dabei Skalen, Tonarten, Hexachorde usw.

Als grundlegendes Tonsystem, wie es aus der antiken Musiktheorie überliefert wurde, ist das σύστημα τέλειον anzusehen. Von Martianus Capella war der Begriff sonus unmittelbar im Sinne einer in diesem σύστημα τέλειον enthaltenen und damit fixierten Tonstufe für die lat. Musiktheorie greifbar gemacht worden. Die Möglichkeit, mit Tönen auf angemessene Weise und mit Maß eine durch acumen und gravitas bestehende modulatio (Melodie/Harmonie) zu bilden, tritt als Folgeerscheinung jener Bestimmung auf:

op. cit. IX, 931 f.: verum soni sunt per singulos quosque ac per omnes tropos numero XVIII. quorum primus dicitur apud Graecos προσλαμβανόμενος...
Hi sunt igitur soni, quo modulationem apte et cum ratione componunt. constat autem omnis modulatio ex gravitate soni vel acumine (357, 11–358, 11).

Harmonie- oder Melodiefähigkeit (modulationem componere) eines Tones besagt auch, daß sich die in einem festgelegten Tonsystem definierte Tonhöhe nicht ändern darf:

op. cit. IX, 939: phthongos sonos dicimus; uerum phthongus dicitur uocis modulatae particula una intentione producta. est autem intentio, quam dicimus tasin, qua uox consistit ac perseuerat sonus (501, 3–6);

vgl. Boethius, *op. cit.* I, 8: Sonus igitur est vocis casus emmeles, id est aptus melo, in unam intensionem (195, 2–3); vgl. C. M. Bower, *Boethius. Fundamentals of Music* (New Haven u. London 1989, 16, Anm. 63).

Wie Martianus setzt auch Boethius sonus mit dem φθόγγος gleich (*op. cit.* I, 8; 195, 4 f.; Boethius hebt hervor, daß φθέγγεσθαι insbesondere auf das Sprechen verweise. Bower (*Sonus, vox, chorda...*) schließt daraus, daß der mus. Klang ursprünglich nur durch Metapher auf Instrumentalklang angewendet worden sei). Boethius führt die griech. Namen der Töne des σύστημα τέλειον allerdings nur in bezug auf chordae oder nervi ein; den Ausdruck sonus verwendet er nicht. Die Auffassung von sonus als aptus melo bzw. melodiae taucht im Schrifttum immer wieder auf. Im *Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret.* (zw. 1070 u. 1100) erhalten die Töne, die in Anlehnung an das griech. Tonsystem zwei Oktaven umspannen und als bestimmte Tonstufen den mus. Tonvorrat bilden, den Namen soni musicae oder soni musici (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 169 bzw. 170). Adam von Fulda (*De musica*, 1490; GS III, 351, Tabelle) läßt das Tonsystem mit dem „gravis sonus" als tiefstem Ton beginnen und mit dem „sonus finalis" als höchstem enden.

Auch das aus der Tetraktys deduzierte pythagoreische System der Konsonanzableitung konnte dazu genutzt werden, skalare Gebilde zu begründen und so Tonstufen zu definieren. Die diatonischen Tonstufen, die eine Oktave nach dem Modell Quarte und Quinte ausfüllen, werden in den *Scolica enchiriadis* (vor 900) aus pythagoreischen Zahlenverhältnissen abgeleitet, als sonus bezeichnet und von 1 bis 8 numeriert. Sonus heißt also der Ton (bzw. die Tonstufe), den man erhält, wenn man den für das pythagoreische Tonsystem grundlegenden Rechenoperationen folgt. Aufgrund des Verhältnisses 9:8 wird so der Ganztonschritt errechnet, der zur nächsten Tonstufe führt:

Sumam octavam partem CXCII numeri, quae est XXIIII, et fit per hanc toni additionem CCXVI numerus, sonus secundus. Sumam CCXVI numeri partem octavam, quae est XXVII, et fit per hanc toni additionem CCXLIII numerus, sonus tertius (ed. Schmid, München 1981, 143: 493–496);

Die Abhängigkeit der Begriffsverwendung von der Zugehörigkeit zu diesem System bestimmter Zahlenverhältnisse zeigt die *Glossa maior in inst. mus. Boethii* III, 1, 188 (10./11. Jh.) am Beispiel der im Rahmen der pythagoreischen Theorie unmöglichen Halbierung des Ganztons; eine solche Halbierung sei zwar im Diagramm möglich, aber nicht im sonus:

...in figura, quod non potest in sono (ed. Bernhard/Bower, München 1996, 22).

Wenn diese Glosse – ihr Inhalt ist in dieser Explizität ohne Parallele – stringent interpretiert werden darf, sie also weder verderbt noch das Resultat nachlässi-

gen Formulierens ist und ihr kein Mißverständnis zugrunde liegt, dann könnte es sich hierbei um den einzigen belegbaren Fall eines im engsten Sinne musikterminologischen Gebrauchs von sonus handeln. (vgl. allenfalls noch unten das Zitat aus dem *Commentarius anon. in Micrologum*). Denn dieser Glosse zufolge umfaßt sonus nicht alles beliebige Klingende, sondern eben nur das durch pythagoreische Gesetzmäßigkeiten begründete Klingende. Gerade gegen eine solche Einschränkung richtet sich Johannes Boen, wenn er den Begriff gradus für die Tonstufe einführt. Dies wird aufgrund der Einsicht notwendig, daß die Einteilung des Tonsystems weniger das Resultat arithmetischer Gesetzmäßigkeiten ist als vielmehr geographischer und historischer Gegebenheiten. Wenn etwa die geometrische Teilung des Ganztons einen sonus hervorbringt, so muß dieser von den in der Musik gebräuchlichen Tonstufen unterschieden werden:

Musica (1357): Sed ad experientiam probatur, si aliqua esset corda media, que se haberet ad cordam AK sicut GK ad illam, quod sonus illius non faceret gradum aliquem comparatus ad sonum aliarum cordarum, quia usque ad hec tempora non placuit talis cantus saltem a nobis prolatus, qui dyatonico generi insistimus (ed. Frobenius, Stuttgart 1971, 44: II,10; vgl. Hentschel 2000, 151 f. u. 191).

*

Exkurs 1: Die gemäß bestimmten Zahlenverhältnissen am Monochord hervorgebrachten Töne stellen nichts anderes dar, als eben solche aufgrund des pythagoreischen (oder später eines anderen) Systems abgeleitete Tonstufen. Trotz der arithmetischen Methodik werden diese soni zumeist nach geometrischem Vorbild durch Buchstaben bezeichnet. Beispiele hierfür finden sich bereits bei Boethius und später in großer Häufigkeit:

op. cit. III, 9: Sit sonus B; ab hoc intendo alium sonum, qui diapente spatio ab eo, quod est B, distet ad eum, qui est C... (279, 10–12).

Die besondere Bedeutung des Ausgangstons (der ganzen Saite) als principium der Monochordteilung hebt Ugolino Urb. durch die Epitheta plenus und perfectus hervor:

Tract. monochordi (vor 1457): ...in opposita vero parte graviori et sinistra ubi sit sonus plenus atque perfectus ut inde toni initium habeatur C littera prima ponatur, cuius punctus sit monochordi principium (CSM 7, III, 234 f.: VII,5).

*

Tetrachord, Hexachord und modus sind musiktheor. so eng ineinander verwoben, daß eine Differenzierung von sonus nach diesen Systemen nicht sinnvoll erscheint. Für die Herausbildung eines spezifisch mus. sonus-Begriffs sind die *Musica* und *Scolica enchiriadis* (vor 900) von besonderer Bedeutung. In diesen Schriften ist jede der vier Tonstufen durch ihre jeweilige Position in der Tetrachordstruktur bestimmt. In dem Tetrachord mit der Folge Ganzton, Halbton, Ganzton werden die Tonstufen durch ihre Abstände zueinander definiert und griech. gezählt als sonus protus, deuterus, tritus, tetrardus (vgl. etwa *Scolica enchiriadis* I; ed. Schmid, loc. cit., 65 f.: 98–100). Im Gegensatz zu sonus im allgemeinen Sinne sind es diese ihrem Abstand nach genau bemessenen Töne (soni im Sinne von phthongoi), die der Musik angemessen sind, die Elemente des Gesanges bilden und außerdem aus ihrer gegenseitigen Ordnung ihre spezifische Qualität erhalten:

Musica enchiriadis I: ...soni vero prima sunt fundamenta cantus. Ptongi autem non quicumque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spaciis melo sunt apti. Eorum quidem sic et intendendo et remittendo naturaliter ordo continuatur, ut semper quattuor et quattuor eiusdem conditionis sese consequantur. At singuli horum quattuor sic sunt competenti inter se diversitate dissimiles, ut non solum acumine differant et gravitate, sed in ipso acumine et gravitate propriam naturalitatis suae habeant qualitatem, quam rursus his singulis ratum ab invicem acuminis et laxionis spacium format (ed. Schmid, loc. cit., 3 f.: 6–14);

Diese Töne erhalten im Kap. VI der *Musica enchiriadis* zuweilen auch den Namen soni musici (10, 5), womit dieser Ausdruck wohl erstmals nachweisbar ist. Wenn sonus derart durch Tonbeziehungen bestimmt wird, ist es folgerichtig, daß das Abweichen von der genauen Tonrelation beim Gesang als eine Verletzung der Qualität des sonus begriffen werden muß, die als absonia bezeichnet wird:

Scolica enchiriadis I: Δ [sc. Discipulus]: Quae sunt, quae sibi sonorum proprietas poscit? M[agister]: Ne quid in eis vitiata naturali qualitate absonum fiat. Δ: Quomodo fit haec absonia in ptongis? M: Si aut ignavius pronuntientur aut acutius, quam oportet. Primo namque hoc vitio in humanis vocibus et sonorum qualitas et tota leditur cantilena. Quod fit, ubi, quod canitur, aut segni remissione gravescit aut non rite in sursum cogitur. Quod vitium in quibuslibet musicis instrumentis nequit fieri, eo quod disposito semel ptongorum ordine vox sua sonis singulis manet (61: 17–25).

Diese Einbindung des Tones in ein mus. System und damit die terminologische Definition von sonus als bestimmte Tonstufe führt zur Erkenntnis, daß ein sonus musicus nur denkbar ist, sofern er sich in Relation zu mindestens einem weiteren Ton befindet:

ibid. I: Omne musicum ad aliquid esse constat. Nam nec sonus musicus esse potest sine adiunctione alterius soni, ad quem naturali spacio musicum sonat (84, 349–352).

Das Zitat hebt an mit einer Formulierung, die auf Boethius zurückgeht. Dieser hatte den Gegenstand der musica aus dem der arithmetica durch Spezifizierung gewonnen. Betrachtet die arithmetica die multitudo per se, so betrachtet die musica diejenige multitudo, die nicht für sich bestehen (constare) kann, sondern nur, insofern sie auf etwas anderes (ad quiddam aliud) bezogen wird (Boethius, *De inst. arithmetica* I, 1, um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 8, 23–27). Die Transposition des Zitats in einen völlig neuen Kontext ist bezeichnend. Der in den *Scolica enchiriadis* gemeinte Ton bestimmt sich durch ein

spezifisch mus. System (Tonskala), während Boethius' Gegenstandsdefinition auf den durch die pythagoreische Konsonanzlehre bestimmten Ton abzielte.
Mit einer solchen Besinnung auf Tonbeziehungen geht eine Funktionalisierung des Tons einher, die einer bloß akustischen Bestimmung fremd ist. In diesem Sinne ist es folgerichtig, wenn in den *Scolica enchiriadis* die für einen modus grundlegende Tonstufe einen eigenen Namen erhält, nämlich sonus finalis (oder terminalis).
Entsprechend den vier aus den Tönen des Tetrachords abgeleiteten toni bzw. modi werden im Kap. IV der *Musica enchiriadis* vier soni finales beschrieben:

Finales seu terminales soni sub se habent unum tetracordum, quod dicitur gravium, supra se autem duo, id est superiorum et excellentium cum residuis duobus sonis, videlicet quod simplex et legitimus cantus inferius non descendit quam usque ad sonum quintum a finali suo, in primo dumtaxat tono et secundo ab / archoo vel proto finali usque in eundem gravem 7, in tertio et quarto a / deutero finali usque in eundem gravem ?, in quinto et sexto a / trito finali usque in eundem gravem N, in septimo et octavo a / tetrardo finali usque in eundem gravem Y. At vero in acumine a quocumque finali sono usque in tertium eiusdem nominis sonum efferri valet, id est usque in excellentes (8 f.: 1–10).

Aus diesem Zitat geht außerdem hervor, daß der „sonus finalis" aufgrund seiner strukturellen Bedeutung drei weitere Begriffe erzeugt: Das Tetrachord der soni finales hat im Tonsystem der *Musica enchiriadis* unter sich ein Tetrachord aus soni graves und über sich zwei weitere aus soni superiores bzw. excellentes. Mit diesen Bezeichnungen werden die ihrer Tonstufe im Tetrachord nach gleichen Töne gemäß ihrer jeweiligen Tonhöhe im Tonsystem unterschieden. Jeder der vier Töne des Tetrachords (aber eben nicht eines und desselben) kann jeweils als sonus finalis oder gravis, sonus superior oder excellens auftreten. Die Darstellbarkeit der Töne in einem Notationssystem (Dasia-Notation) steht mit den genannten Eigenschaften der soni musici in enger Wechselbeziehung. Da sonus finalis einen modus regiert, wird er in dem anon. Trakt. *De organo* (10./11. Jh.) auch als „rector modi" bezeichnet (ed. Schmid, loc. cit., 207: 42). Wird sonus als Tonstufe eines modus aufgefaßt, so kann ein dem modus fremder Ton zur Formulierung führen, es ertöne ein Gesang da, wo kein Ton ist:

Commentarius anon. in Micrologum...: ...falsa dissonantia et mala est cum quilibet cantus a suo naturali modo dissonat cui consonare debet in alium modum transformatus, vel tunc dissonat cum ibi sonat ubi sonus non est, ut in sequenti exemplo ostendet; et hoc est: *In Communione* quae est *„Diffusa est gratia" multi* illud, *„propterea"* quod est in Communione, *deponunt* sub .F. *uno tono, quod erat incipiendum* non sub .F. sed *in* ipsa *.F., cum ante .F. non sit tonus* sed semitonium... (loc. cit., 131).

Johannes Boen hebt im Hinblick auf die Vielfalt der Tonnamen die Relativität der mus. Töne (beispielsweise im Gegensatz zum Ton einer Glocke) hervor. Die Bezeichnung von Tönen durch sechs verschiedene Namen im Hexachord wäre unnötig, gäbe es nur eine einzige Tonstufe:

op. cit. I: D-sol-re quinta clavis est, continens notam sol respectu re in a-re et re respectu sol in g-sol-re-ut. Et sic patet, quod ista sex notarum nomina sunt nomina relativa. Unde si non esset nisi unus sonus equalis et non diversificatus in cantu, non esset cura, quo nomine censeretur, ymo nullo nomine alicuius note potiretur, ut sonus campane vel alterius corporis non comparatus ad alium sonum (39: 72–74).

Im Falle von musica ficta (welche Bezeichnung der Autor allerdings ablehnt) bezeichnet Goscalcus im sogenannten Berkeley-Ms. I, 3 (1375) mit sonus verus den Ton (bzw. die Tonhöhe), der gemäß dem Hexachord erklänge, wenn keine Erniedrigung durch ein b stattfände:

Item ubicumque ponitur signum b debet deprimi sonus verus illius articuli per unum maius semitonum, et dici fa (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1984, 52, 6–8).

Fr. Beurhaus zieht die Konsequenz aus der Redeweise vom sonus verus, die in Analogie zur musica ficta oder falsa einen sonus falsus bzw. fictus impliziert, und spricht vom sonus fictus oder von einem alienus sonus:

Erotematum musicae... (Nürnberg 1580) II, 5: Ficti soni & semisoni oportunè inserendi: qui & neceßitati consonantiarum subveniunt (ed. Thoene, Köln 1961, 110);
Musicae rudimenta (Dortmund 1581) II, 7: Fictus [cantus] est, cum alienus sonus in aliena clave suavitatis vel necessitatis causa fingitur atque is durus sic per ♮ vel ♯ sic, mollis sic per b notatur (ed. Thoene, Köln 1960, 26).

*

Exkurs 2: Nur bei Beurhaus konnte bislang die Verwendung des Terminus semisonus gefunden werden. Er läßt sich nicht mit letzter Gewißheit deuten, doch scheint er einen Ton zu bezeichnen, der bei schrittweiser Bewegung im Tonsystem nicht durch einen Ganz-, sondern nur einen Halbton erreicht werden kann. Eine durch das Tonsystem erzeugte Eigenschaft wird also auf die Elemente des Systems zurückübertragen:

Erotematum..., loc. cit., I, 3: Soni symbolis suis vel continuati in continuatis vicinisque lineis & spaciis, vel interrupti transiliendis quibusdam in remotis notantur. At semisonus, nisi sit ordinarius inter voces, propriam sedem non habet, sed in vicini integri locum incidens peculiari littera indicatur (23).

Die Bezeichnung semisonus ist dabei unabhängig von musica ficta, wie es im voranstehenden Zitat (durch den Begriff ordinarius) bereits angedeutet ist, in folgendem aber noch deutlicher zum Ausdruck kommt:

I, 9: Semitonium est in sono & proximo semisono: qui voce tremula Mi, vel molliori fa editur: estque proprie inter Mi & Fa earumque claves, sed improprie & fictè inter ceteras voces incidit. Vocant minus: alterum Majus in Diatonicum hoc genus cadere non videtur (44 f.).

Gleichgültig, ob das semitonium in musica ficta auftritt oder im regulären Kontext, gilt es als zusammengesetzt aus einem sonus und einem semisonus. Daß Beurhaus nicht von zwei semisoni redet, wird den Grund haben, daß der eine der beiden Töne durch einen Ganztonschritt erreicht werden kann. Einen ‚normalen' Ton, also einen Ton, der durch einen Ganztonschritt erreicht wird, nennt der Autor einfach sonus oder auch sonus perfectus:

ibid.: Tonus est in duobus proximis perfectis sonis (45).

L. Fogliano nennt einen Ton, der in einem chromatischen Tetrachord auftritt, sonus chromaticus, einen, der im diatonischen auftritt, sonus diatonicus:

Musica theor. (Venedig 1529): ...rursus tertius sonus chromaticus, respectu secundi soni diatonici: aliud facit semitonium: inter quem & primum sonum diatonicum: reliquitur aliud semitonium: & sic completur ordo chromaticus: & hæc duo genera non differunt: nisi in positione tertii soni (f. XXXIX' f.).

Auch in diesen Beispielen wird der Systemcharakter auf den einzelnen Ton (der damit zur Tonstufe wird) appliziert.

*

Einen Sonderfall stellen die durch die numeri harmonici 1 2 3 4 5 6 8 definierten Töne bei M. Praetorius dar. Um den Falso bordone zu erklären, führt Praetorius die (möglicherweise nur aus dieser Verlegenheit resultierenden) Begriffe soni superiores, intermedii und inferiores ein. Zwischen den Zahlen 1 und 2 liegt eine Oktave, aber keine andere Konsonanz. Diesen ersten Tonraum füllen die soni inferiores aus, in denen kein Intervall außer der Oktave einen locus naturalis besitzt. Zwischen den Zahlen 2, 3 und 4, die den nächsten Oktavraum beschreiben, befinden sich neben der Oktave auch die Quinte und die Quarte. Der Tonraum dieser Oktave enthält die soni intermedii, der nächste (nach dem analogen Muster) die soni superiores:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Denn 1. vnd 2. bestätiget eine *Octavam in sonis inferioribus*. Wie aber zwischen 1. vnd 2. keine andere mittelzahl, also ist zwischen G vnnd g weder *Quinta* noch *Tertia*. 2. vnd 3. aber bestetiget eine *Quintam*; Wie 3. vnd 4. eine *Quartam in sonis intermediis*. Es kan aber gleicher gestalt die *Quinta in Tertiam Majorem* vnd *Minorem* (wegen deß, das zwischen 2. vnd 3. keine mittelzahl) nicht abgetheilet werden. Endlich bestetiget 4. vnd 5. *Tertiam Majorem*: 5. aber vnd 6. *Tertiam minorem in sonis acutis & superioribus* (10).

(d) Mitunter wird impliziert, daß sonus eine RHYTHMISCH REGULIERTE EINHEIT bezeichnet. Daß die einzelnen Töne eines Musikstücks, auch eines Cantus planus, eine zeitliche Dauer aufweisen, scheint bei einigen Theoretikern berücksichtigt und in den Begriff von sonus mehr oder weniger unausgesprochen aufgenommen worden zu sein. So vergleicht Guido Aret. die Bestandteile des cantus planus mit denen der (metrischen) Dichtung:

Micrologus (1025/26): Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt phtongi, id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas; ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est partem constituunt cantilenae; et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum (CSM 4, 162 f.: XV,2–5).

Ein Anon. zitiert dies und fügt prägnant hinzu:

Liber musicae (zweite Hälfte 12. Jh.): Ita ex sonis constat nota, ex notis neuma, ex neumis pausationes (ed. Pannain, RMI XXVII, 1920, 414).

Zumindest läßt sich hieraus entnehmen, daß der Ton als Element einer Streckenbildung verstanden wird. Daß für die Analogie ausdrücklich die metrische Versbildung herangezogen wird, unterstreicht diesen Aspekt, der allerdings in dem Maße vage bleibt, in dem die Aufführungspraxis des mittelalterlichen einstimmigen Gesanges unzugänglich ist. Mit der arithmetischen Erfassung von Tondauern, d. h. seit der Herausbildung der Theorie der Modal- und der Mensuralnotation, impliziert der Begriff des mus. Tons oft eine ihm zugehörige bestimmte Dauer. Die Tondauer ist in der von Hieronymus de Moravia tradierten Version der *Musica mensurabilis* des Johannes de Garlandia gerade das, was der modus der bislang zentralen Tonqualität Höhe/Tiefe hinzufügt:

Tract. de musica (zw. 1271/74 u. 1289): Habito... de cognitione planae musicae et omnium specierum soni dicendum est de longitudine et brevitate eorundem, quae apud nos modus soni appellatur. Unde modus est cognitio soni in acuitate et gravitate secundum longitudinem temporis et brevitatem (ed. Reimer, Wiesbaden 1972, 91, 1 f.).

Bei Lambertus geht die rhythmische Bestimmung des mus. Tons in die Definition des Gegenstandes der Musiktheorie ein, hier natürlich verstanden als Theorie der musica mensurabilis:

Tract. de musica (um 1270): Materia hujus est sonus ordinatus secundum modum et secundum non modum. Sonus sumitur pro melodie et concordie differentia, ordinatus pro numero et mensura locorum et temporum in vocibus et figuris consistentium. Secundum modum pro quantitate longarum breviumque figurarum que in vocis accentu et tenore consistit (CS I, 252 b f.); zur Interpretation vgl. M. Haas, *Die Musiklehre im 13. Jh. von Johannes de Garlandia bis Franco*, in: Gesch. d. Musiktheorie V (Darmstadt 1984, 122 f.).

Nach Lambertus scheint also der Klang erst durch eine Ordnung (sonus ordinatus) zum mus. Ton zu werden. Diese Ordnung besteht aus zweierlei: aus der Tonhöhe (numerus et mensura locorum) und aus der Tondauer (numerus et mensura temporum). Für sich genommen, bezeichnet sonus zwar das für Tonhöhenverlauf (melodia) und Konsonanz (concordia) Spezifische (differentia), wird aber eben erst durch jene Ordnung zum Gegenstand einer musica men-

surabilis. Schon Albertus Magnus hatte diese Doppelbestimmung des musiktheor. Gegenstandes erkannt:

Analytica Posteriorum (möglicherweise zw. 1261 u. 1263) I, 3: numerus enim relatus ad morulas et modulos sonorum est numerus... (ed. Borgnet, Opera omnia II, Paris 1890, 87 a).

Beim Anon. St. Emmeram ist es eine implizite Bedingung von sonus, rhythmisch gemessen zu sein. Im folgenden Zitat wird die Bedeutung der plica im Ausgang von dem Ton erklärt, an dem sie auftritt. Dabei wird der Ton mit Selbstverständlichkeit als eine der Dauer nach genau definierte Größe verstanden, von der bestimmte Dauernteile (portiones) abgespalten werden können:

De musica mensurata (1279) I, 1: Hic vult actor ostendere breviter, quantam plica in figura qualibet soni accipiat portionem, dicens, quod nunc medium nunc minus medii nunc aut plus dicitur importare. Medium soni siquidem nunc importat et hoc est, ubicumque bina soni proportio aequaliter fit divisa, utputa in minore longa et maiore brevi et maiore semibrevi, in quibus sonus per plicam, quotienscumque ibi apponitur, proportionaliter bipartitur. Nunc autem minus quam medium, utputa tertiam soni portionem in ea vidimus contineri... (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 96, 41–97, 1).

Der Anon. OP (um 1320) bezeichnet den rhythmisch definierten Ton als sonus numero mensuratus:

Item notula duas habet formas: primam, quae est figura geometrica, quae solum dicitur signum, secundam, quae est sonus numero mensuratus, qui dicitur significatum (ed. Michels, AfMw XXVI, 1969, 62).

Auch hier ist der von einer Note bezeichnete Ton durch rhythmische Gemessenheit charakterisiert. Und Petrus de Sancto Dionysio hebt an der musica-Definition des Augustinus eben diesen Aspekt hervor:

Tract. de musica (kurz nach 1321): Musica est scientia bene modulandi, secundum Augustinum primo libro musicae suae; et subdit, musica est scientia bene modulandi et bene movendi. Bene autem movendi dici potest, quidquid numerositate servatur temporum atque intervallorum dimensionibus movetur. Ex quibus verbis habere possumus, quod sonus musicus constat in motu et numero (CSM 17, 147 f.: I,1,3–4).

Jacobus Leod. bindet die temporale Ebene an die akustische. Da ein Klang aus Bewegung hervorgeht, die durch Zeit gemessen wird, so hat auch ein sonus immer eine zeitliche Dauer:

op. cit. I: Haec discantare docet, consonantiarum sonis simul prolatis utitur, quibus convenienter temporis mensuram adiunxit, quia sonus non causatur sine motu; motus autem tempore mensuratur (56: XVI,6).

Die Einbeziehung des Maßes in den sonus-Begriff führte dazu, daß auch die maximalen und minimalen Tondauern (voces) erörtert wurden. Für Marchettus de Padua (*Pomerium*, zw. 1318 u. 1326; CSM 6, 77 f.) und Johannes de Muris (*Notitia artis musicae*, 1321; CSM 17, 71) ist es aus verschiedenen Gründen (für ersten nämlich aus praktischen, für zweiten aus naturphilosophischen) klar, daß mus. Töne nicht unbegrenzt lang oder kurz sein können. Johannes Boen sieht eine solche Begrenzung der Tondauern noch im späteren 14. Jh. offenbar aus pragmatischen Gründen, jedenfalls für scientia nostra, als sinnvoll an. Seine Bedenken gegenüber zu kurzen Dauern haben insbesondere auch ästhetische Gründe:

Ars (vor 1367): Non quin longior sonus aut minor dari possit quocumque sono dato, sed ideo hiis quatuor dumtaxat contenti simus, ut presens nostra scientia habeat certam metam; ne si de duplicibus longis et adhuc longioribus, item de semiminimis et adhuc minutioribus tractemus, ad infinitatem prolabamur. Omnium enim natura constantium positus est terminus et ratio magnitudinis et augmenti, nec anhelitus hominis sufficere posset ad tante diuturnitatis vocis sub uno spiritu pronuntiationem, sic nec auris iocunditatem caperet si sonus forte fieret adeo diminutus (CSM 19, 15: I,3–4).

Johannes de Grocheio hebt hervor, daß die menschliche Stimme einen Ton nur für eine beschränkte Dauer aushalten kann, und leitet daraus die Notwendigkeit von Pausen ab:

op. cit.: Sed sonus in voce humana non potest diu continuari, immo oportet pausare et pausam aliquo modo designare (142, 3–5).

Das Maß der musica mensurata, das tempus, wird über die kürzestmögliche Dauer definiert, die die Hervorbringung eines satten sonus erlaubt, wie Johannes im Rückgriff auf Franco von Köln formuliert:

op. cit.: Est autem tempus, prout hic specialiter accipitur, illud spatium, in quo minima vox vel minimus sonus plenarie profertur seu proferri potest (138, 37–39);
vgl. Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): Unum tempus appellatur illud quod est minimum in plenitudine vocis (CSM 18, 34: V,12).

Willelmus benennt den rhythmischen sonus minimus offenbar in Analogie zum harmonischen sonus minimus (vgl. unten, III. (3)(c)), der das Maß größerer soni (also länger andauernder Töne) ist:

Breviarium regulare musicae (vor 1372): Unde hic notandum secundum Aristotilem quod minimum in quolibet genere est mensura omnium eiusdem generis: sic minimus sonus in musica est mensura omnium aliorum sonorum seu vocum (CSM 12, 23: III,24).

Fr. Salinas bezeichnet einen zweizeitigen Ton als sonus dichronus, einen einzeitigen als sonus monochronus – unter Verwendung von Ausdrücken, die in antiken Metriken und Grammatiken nicht die Ein- oder die Zweizeitigkeit bezeichnen, sondern einfach die Eigenschaft eines Vokals, lang oder kurz ausgesprochen zu werden:

De musica (Salamanca 1577) VI: Hoc metrum sequitur aliud octo temporum, vel ex tribus pyrrhichijs et sono monochrono cum silentio, seu dichrono sine silentio, vel ex quatuor integris compositum (296).

Auf das genaue rhythmische Maß eines durch eine Note bezeichneten Tons weist auch noch J. G. Walther hin:

op. cit.: *Noten* sind gewiße auf die Linien und *Spatia* gesetzte Zeichen, welche *Sonum numerabiliter longum*, oder einen zehlbar-langen Klang andeuten (18).

*

Exkurs: Aufgrund des Studiums aristotelischer logischer und wissenschaftstheoretischer Schriften, die im Zuge der Aristoteles-Rezeption im 12./13. Jh. bekannt wurden, stiegen die Anforderungen an die Grundlegung der Wissenschaften. Dazu gehörte das Bestreben, eine Wissenschaft aus dem ihr eigentümlichen Gegenstand abzuleiten. Auch die Definition des Gegenstandes der musica wird präzisiert (vgl. zum folgenden auch Hentschel 2000, 137–153). Erste Ansätze dazu finden sich jedoch weniger im musiktheor. als vielmehr im wissenschaftstheor. Schrifttum. Gegenstand der musica ist ausdrücklich nicht der mit sonus benannte Ton, der als natürlicher Gegenstand (naturalis, passio naturalis) verstanden wird und dessen Erforschung daher in die Naturphilosophie gehört, auch wenn Jacobus Leod. anmerkt, der Musiktheoretiker müsse den „sonus" einigermaßen verstehen („Oportet igitur musicum sonum aliqualiter cognoscere"; *op. cit.* I; 66: XXI,9). Die Musik wird definiert als ein Fach, dessen Gegenstand sich aus natürlichen (klanglichen) und mathematischen (zahlhaften) Bestandteilen so zusammensetzt, daß er einen eigenen und wissenschaftsbegründenden Status erhält. Im Kontext der Kommentierung des maßgeblichen aristotelischen Textes zur Wissenschaftstheorie, der *Zweiten Analytik*, entsteht so bei R. Grosseteste der Begriff des numerus relatus sonorus (*Commentarius in Posteriorum Analyticorum libros*, um 1230, I, 12; ed. Rossi, Florenz 1981, 194 f., 144–145). Er definiert, ausgehend von der Zahl, den Gegenstand der musica als einer mathematischen, der Arithmetik untergeordneten Wissenschaft: Gegenstand der musica ist die Zahl, sofern ihr eine Relation (auf Klang) zukommt, und zwar so, daß diese Relation nicht bloß akzidentell ist:

op. cit.: Subiectum enim arithmetice est numerus simpliciter secundum quod est receptibilis dispositionum absolutarum et non ad aliquid dictarum; cum autem cum numero coniunguntur dispositiones ad aliquid dicte et fit ex eis unum compositum, iam constituitur subiectum musice. Non enim est subiectum musice numerus cui accidit relatio, sed compositum ex numero et relatione, et de hoc composito non predicatur numerus, quia pars non predicatur de suo toto (195, 156–163).

Diese Definition wird von R. Kilwardby um 1240 in seinem Kommentar zur *Zweiten Analytik* aufgegriffen und präzisiert. Als Gegenstand der harmonica mathematica gilt ihm der numerus relatus, als Gegenstand der harmonica sensibilis der numerus relatus sonorus, verkürzt auch numerus sonorus. In der Zeit nach 1230 ist ein solches Konzept vom Gegenstand der musica vor allem in den Studienführern zu finden; es wird hier mit verschiedenen Begriffen versehen: numerus sonorus, numerus contractus oder numerus relatus ad sonos. In seiner Schrift *De ortu scientiarum* entwirft Kilwardby um 1250 dann mittels des wissenschaftstheoretischen Modells der scientia subalternata bzw. subalternans die vielleicht ausführlichste Theorie eines solchen Gegenstandes. Bei Thomas von Aquin, [*Commentaria*] *In libros Physicorum Aristotelis*, *In libros Posteriorum* und *Super Boetium De trinitate*, ist das wissenschaftstheoretische Modell das einer scientia media, also einer Wissenschaft, die sich zwischen Mathematik und Physik befindet.

Über die Tatsache hinaus, daß sonus Gegenstand der Naturphilosophie und musica demgegenüber eine der Arithmetik untergeordnete Wissenschaft war, gab es einen weiteren Grund, weshalb sonus nicht Gegenstand der musica sein konnte: Der Gegenstand der musica wurde von den meisten Autoren als umfassender verstanden. Als Gegenstand galt, wenn nicht von der spezielleren musica sonora die Rede war, die Ordnung oder Harmonie der Dinge überhaupt. Wäre der Gegenstand der musica als sonus bezeichnet worden, so wäre für jene Autoren etwa die Idee einer Musica mundana nicht aufrechtzuerhalten gewesen. Jacobus Leod. gibt folgende Bestimmung des Gegenstandes:

op. cit. I: Non est enim musica generaliter sumpta de numero sonorum vel de sonis numeratis invicem comparatis solum, sed de numero rerum quarumcumque simul collatarum, prout inter illas attendi potest quaedam habitudo cuiusdam proportionis, concordiae, ordinis vel connexionis (16: II,16).

Jene relatio (oder auch contractio) der Zahl muß sich also nicht unbedingt auf den sonus beziehen. Dies ist vielmehr nur bei der musica sonora der Fall. Der Gegenstand mag dann analog als numerus sonorus bezeichnet werden. Im Fall der musica mundana kann sich der numerus relatus bzw. contractus auch auf die in einem zahlhaften Verhältnis zueinander sich befindenden Bewegungen von Himmelskörpern beziehen.

Die Wendung numerus relatus ad sonum erhält erst um 1250, also deutlich nach der Prägung des Begriffs und des mit ihm verbundenen Begriffsfeldes, Eingang in das genuin musiktheor. Schrifttum. Der erste nachweisbare Text scheint *De plana musica* von Johannes de Garlandia zu sein:

Reportatio prima: Unde musica sic diffinitur: musica est de numero relato ad sonos... (ed. Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*, Baden-Baden u. Bouxwiller 1998, 3, 9; vgl. Hier. de Moravia, 10, 27);
Introd. musicae planae sec. mag. Johannem de Garlandia: Dicitur etiam musica a moys... et loquitur de numero relato ad sonos (loc. cit., 64, 14).

Derartige Formulierungen lassen sich in der unmittelbaren Nachfolge mit großer Häufigkeit nachweisen etwa bei Lambertus, Johannes de Grocheio oder W. Odington (siehe die Nachweise in CSM 17, 49, Anm., sowie E. Fladt, *Die Musikauffassung d. Johannes de Grocheo...*, München u. Salzburg 1987, 93). Prinzipiell ist das Gleiche gemeint, wenn etwa Jacobus Leod. vom sonus numeratus oder vom sonorum numerus spricht (*op. cit.* I, 66: XXI, 3). Von besonderer Bedeutung mag diese Gegenstandsbestimmung für Johannes de Muris gewesen sein, der die Formulierung „musica est de sono relato ad numeros aut econtra" nach einem Prolog an den Anfang seiner *Notitia artis musica* (loc. cit., 49: I,1,2) stellt und diesen Anfang in der zweiten Fassung seiner *Musica speculativa* (1325; ed. Falkenroth, BzAfMw XXXIV, Stuttgart 1992, 77) zitiert. Doch wird bei ihm die Richtung der Relation (d. h. ob die Zahl auf Klang oder der Klang auf Zahl bezogen wird) beliebig.

Einen eigenen Kurztraktat war der numerus relatus ad sonum dem Ludovicus Sanctus (*Sentencia in musica sonora*

subiecti, 14. Jh.; ed. Welkenhuysen, in: *Sapientiae doctrina*. Fs. H. Bascour, Löwen 1980) wert. Hier begegnet die Gegenstandsbestimmung in verschiedenen Variationen als „ens discretum ad aliud relatum" (417, 11), als „numerus ad sonum relatus" (417, 12) und als „ens tale discretum relatum ad sonum" (417, 15).
Hinsichtlich der musica sonora wird diese Bestimmung so erklärt, daß eine Zahl (hier einfach ens) dann Gegenstand der musica sonora ist, wenn sie in der Beziehung zu einer anderen Zahl einen Ton erzeugt: „ens ad aliud relatum, in quorum relacione causatur quidam sonus" (417, 21–22).
Auch wenn sich der Ausdruck numerus relatus ad sonos vereinzelt bis ins 15. Jh. nachweisen läßt, war er nach dem 14. Jh. weniger verbreitet als der Begriff numerus sonorus, der denselben Sachverhalt bezeichnet, aber erst später von der Musiktheorie aufgegriffen wurde und bis ins 16. Jh. bekannt blieb.
Dem numerus sonorus widmet L. Fogliano eine ausführliche Erörterung, wobei er auch auf die dem Begriff zugrundeliegenden scholastischen Konzepte scientia media und subalternatio eingeht:

Musica theor. (Venedig 1529): Mvsicae facvltatis svbiectvm: Quod: Numerus sonorus: appellatur: nihil aliud est: nisi numerus partium sonori corporis: utputa: chordæ: Quæ numeri ac discreti accipiens rationem: nos certiores reddit de quantitate soni ab ea producti: Tantum enim esse iudicamus sonum: Quantus est: qui chordam metitur numerus: unde per numerum cognita secundum longitudinem quantitate chordæ... Ex cuius quidem positione contingit quod haec scientia dicatur media inter mathematicam & naturalem: nempe quantum ad sonum in illa sub ratione mensurati consideratum non abstrahit a motu: quia sonus absque motu neque esse neque intelligi potest: quum per motum definiatur: ut postea in materia de sono tibi constabit: Quamobrem Musica: ex parte soni: non dicitur: Mathematica: Sed Naturalis: ex parte uero numeri: in illa considerati: Qui proculdubio terminus est mathematicus: habens in musicis rationem mensuræ: Dicitur: mathematica: & quia neutrum istorum seorsum & per se: sed ex illis aggregatum speculatur. palam quod illa non est mere mathematica: nec mere naturalis: sed partim mathematica & partim naturalis: & per consequens inter utranque media: Amplius eandem arithmeticæ subalternari dicimus: eo quod ab illa non modo subiecti sui partem accipit: idest numerum: Sed etiam principia & media suarum demonstrationum inde sibi construit Musica... (f. I).

Fr. Salinas führt die Theorie der scientia media an Thomas von Aquin vorbei auf Aristoteles zurück:

De musica (Salamanca 1577) I: Iuxta quam positionem Aristoteles 2. physicorum, et omnes, qui eum secuti sunt, asserunt, Musicam nec Mathematicam tantum, neque Physicam esse; sed mediam inter vtramque dici oportere (5).

Doch faßt er den Begriff dem seit dem 15. Jh. wiederentdeckten Platonismus gemäß ganz platonisch auf, so daß ihm die Zahl als Urbild, der Klang als Abbild erscheint:

op. cit. II: Nemo tamen existimet, nos haec ita seiuncta tradere velle, vt numeros à sonis separare velimus. quoniam de numeris à materia denudatis, & de sonis per se consideratis agere, non est Harmonici munus: sed alterum ad Arithmeticum; alterum spectat ad Physicum; Harmonicus autem vtrumque simul considerat, numerum quidem vt exemplar, sonum verò vt ipsius exemplaris imaginem (46).

R. Descartes versteht unter den numeri sonori nur noch die Zahlen 2, 3 und 5, während die Zahlen 4 und 6 als numeri sonori per accidens gelten:

Musicae compendium (1618): ...in illa enim advertendum est 3[es] esse duntaxat numeros sonoros 2. 3. & 5. numerus enim 4. & numerus 6. ex illis componuntur, atque ideo tantum per accidens numeri sunt sonori (ed. Brockt, Darmstadt 1978, 20 ff.).

Descartes' Quelle sind hier möglicherweise G. Zarlinos *Le Istitutioni harmoniche* I, 15 (Venedig 1558), die sechs „Numeri Sonori ouero Harmonici" anführen (25); mit numeri sonori benennt Descartes also einfach die Zahlen, aus denen sich die Konsonanzen ableiten lassen. Gegenstand (objectum) seiner Schrift ist allerdings der ‚sonus' („Hujus *objectum* est *Sonus*"; 2). Während der Physiker die qualitas soni betrachtet, widmet sich der Musiktheoretiker Tondauer und -höhe:

op. cit.: *Media* ad finem, vel *Soni affectiones duæ* sunt præcipuæ, nempe *hujus differentiæ* in ratione durationis vel temporis, & in ratione intensionis circa acutum aut grave, nam de ipsius soni qualitate, ex quo corpore & quo pacto gratior exeat, agunt Physici (2).

Trotzdem findet sich in der dtsch. Ausg. von A. Steffanis *Sendschreiben, darinnen enthalten, wie große Gewißheit d. Musik aus ihrem Principiis habe...* (Mühlhausen 1760, 25, vgl. 5) numerus sonorus noch in seiner ursprünglichen Bedeutung. Demgegenüber hatte M. Mersenne in seinem wirklich als naturwiss. Akustik zu bezeichnenden ersten Buch seiner *Libri Harmonicorum XII* (Paris 1648) numerus sonorus ausdrücklich abgelehnt und zugleich damit auch die Eigenständigkeit der Musica als Disziplin hervorgehoben:

Hinc fit non ita benè numerum sonorum Musicæ obiectum constitui, nisi per numerum intelligas numerum motuum numeratum, atque adeò Musicam non ita subalternatam Arithmeticæ, ut vulgò putant, imò neque Geometriæ, his enim solùm indiget vt ancillis, & instrumentis, quibus varias motuum rationes exprimat (2).

Arithmetik und Geometrie erscheinen bei ihm als bloße Hilfsmittel naturwiss. Erkenntnisziele. Der eigentümliche Gegenstand der Musica sind der sonus sowie seine Ursachen und Eigenschaften:

Musica καθ' ὅλου sumpta, est scientia soni, eiusque causarum atque proprietatum (1).

Was im Mittelalter die Musik von der Arithmetik unterscheidet, ist die Materie, innerhalb derer Zahlenverhältnisse betrachtet werden. Die hauptsächliche Materie aber ist der Klang. In einer Wendung des Boethius wird deutlich, daß die Arithmetik Zahlenverhältnisse als solche betrachtet, die Musik dagegen, sofern sie im Klang vorhanden sind:

De inst. mus. I, 7, loc. cit.: ...et vocabitur quidem, quae in numeris sesquitertia, diatessaron in sonis, quae in numeris sesqualtera, diapente appellatur in vocibus, quae vero in proportionibus dupla est, diapason in consonantiis, tripla vero diapente ac diapason, quadrupla autem bis diapason (194, 22–26).

Derartige Gegenüberstellungen von Zahlenverhältnissen der arithmetica einerseits und der musica andererseits finden sich dann gerade um 1300, also nachdem der Gegenstand der musica als numerus relatus ad sonos oder als numerus sonorus bestimmt worden war:

W. Odington, *Summa de speculatione musicae* (zw. 1298 u. 1316): ...ut qui in numeris vocatur dupla in sonis diapason vocetur, et qui in numeris sesquialtera in sonis diapente, et sesquitertia nominetur diatessaron, et sesquioctava habitudo vocetur tonus. Tripla vero vocetur diapason et diapente. Quadrupla autem bis diapason nominetur (CSM 14, 63: II,4,6–8).

*

(3) Sonus bezeichnet im mus. Kontext nicht nur auf verschiedene Weise bestimmte Einzeltöne, sondern auch einen AUS ZWEI EINZELNEN TÖNEN SIMULTAN ODER SUKZESSIV ENTSTEHENDEN, ALS EINHEIT WAHRGENOMMENEN KLANG. Boethius spricht mit sonus den aus der Mischung zweier mus. Töne entstehenden simultanen Klang der Konsonanz an; voces consonae erzeugen im Gegensatz zu voces dissonae einen verschmelzenden Klang:

De inst. mus. (um 500) IV, 1: Consonae quidem sunt, quae simul pulsae suavem permixtumque inter se coniungunt sonum (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 302, 2–4; vgl. I, 28; 220, 8–9).

Regino Prum. bedient sich dieses sonus-Begriffs, um festzustellen, daß das comma der kleinste vom Gehör auffaßbare Klang ist (wobei nicht sicher ist, ob der simultane oder sukzessive Klang gemeint ist oder ob der Begriff indifferent eingesetzt wird):

Epistola de armonica inst. (um 900) XVI: Est autem comma ultimus sonus auditui subiacens (ed. Bernhard, Clavis Gerberti I, München 1989, 68, 30).

Das Charakteristische eines durch Simultaneität entstehenden Zweiklangs veranschaulicht der *Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret.* (zw. 1070 u. 1100) am Beispiel von Quarte und Quinte, die für das auch Diaphonia (→ *Diaphonia* III.) genannte Organum von besonderer Bedeutung sind. Phonia setzt er dabei mit sonus und dia mit dualis gleich. Denn der Zusammenklang sei beim Organum gerade dadurch gekennzeichnet, daß die beiden Einzeltöne einerseits auseinandertönen und andererseits dennoch als ein einziger zusammentönen:

Posui tres species diatessaron, diapente, diapason, quas symphonias, id est consonantes per excellentiam dicimus, cum ceterae etiam sint consonantiae; diapason ideo quia voces diversae per intervallum mediarum vocum unum idemque sonant, quod est perfecte sonare; diapente vero et diatessaron obtinent iura diaphoniae, id est organi, quo utuntur Francigenae. Organica enim constitutio ubique fit vel per diapente superius vel per diatessaron quae diaphonia dicitur, dia id est dualis, phonia id est sonus, quia et dualis est quoquomodo discordando et tamen unus concordando quocumque modo (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam 1957, 113 f.: 68–70).

Ein Zusammenklang ist ästhetisch bewertbar; er kann als ‚guter' oder ‚schlechter' Klang auftreten. So hatte Boethius im oben zit. Beleg von „sonus suavis" gesprochen, und Lambertus, *Tract. de musica* (um 1270; CS I, 260 a), gilt sonus malus als lat. Übers. von cacophonos. Mehrere ästhetische Adjektive finden sich bei Marchettus von Padua:

Lucidarium (zw. 1309 u. 1318): ...nam, ut dicit Ysidorus, dyaphonie sunt voces discrepantes sive dissone in quibus non est iocundus sed asperus sonus (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 200: V,2,6);
Simphonia, ut dicit Augustinus, est concordia vocum in quibus non est absurdus vel dissonus sonus (204: V,5,2).

Für Jacobus Leod. ist sonus gleichbedeutend mit der mixtio sonorum überhaupt:

Speculum mus. II (zw. 1321 u. 1324/25): Boethius... tonum in numero ponit consonantiarum et ipsum dicit esse musicorum sonorum mensuram communem et quod est sonus omnium parvissimus, sonum sumens pro sonorum mixtione vel distantia seu intervallo (CSM 3, IIa, 94: XXXVIII,14).

Diese Mischung, die das Wesen der consonantia ausmacht, kann auch als quoddam tertium, tertius sonus oder, wenn das Resultat eine Konsonanz im modernen Sinne (also ein Wohlklang) ist, als tertius sonus apte mixtus bezeichnet werden:

op. cit. IV: Unde sequitur veniens ad aurem aspera atque iniucunda. Quare aspera et iniucunda? Quia sibimet misceri nolunt mixtione, scilicet concordi, suavi et iucunda quae placeat auditui, quia propter repugnantiam quam habent inter se non sunt apti, nati iucundam facere mixtionem apud sensum ut, apud eum, fiat ex illis unus tertius sonus apte mixtus... (103: XXXVIII,6; vgl. *op. cit.* II, 10: II,19 f.).

Jacobus und Johannes Boen heben durch die Wendung „quasi unus sonus" den eher metaphorischen Charakter dieses sonus-Begriffs hervor, der dem einfachen nachgeordnet ist – sonus im Sinne von Zusammenklingen zweier Einzeltöne wird hier also gedeutet als eine besondere Verwendung des Terminus sonus musicus:

Jacobus Leod., *op. cit.* VII: ...sicut ex distinctis vocibus ipsius diapason vel diapente propter bonam concordiam efficitur quasi sonus unus (10 f.: IV,8);
Johannes Boen, *Musica* (1357): Quarto et ultimo de proportionibus sonorum adinvicem, qui mixturam non respuunt, ex quibus quasi unus sonus mixtus exsurgit et placidus aures mulcens et alliciens, non quilibet ut integer aurem exacerbans, modicum enarrabo... (ed. Frobenius, Stuttgart 1971, 32, 7–8).

B. Ramos de Pareja unterscheidet sonus im Sinne eines Zwei- oder Mehrklangs vom Einzelklang („sonus simpliciter"):

Musica pract. (Bologna 1482): ...sonus vero non simpliciter sed pro sono duarum aut plurium chordarum simul percussarum aut hominum duorum pluriumve simul canentium... accipitur... (f. a 3).

A. Ornitoparchus nennt den aus konsonierenden Tönen resultierenden Zusammenklang sonus compositus oder sonus permixtus:

Musice active micrologus (Lpz. 1517): Consone [voces sunt], que compositum seu permixtum sonum reddunt (f. K 4').

Adam von Fulda bezeichnet mit sonus irregularis zum einen die Undezime, um anzuzeigen, daß dieses Intervall seit den Pythagoreern nicht als mus. Konsonanz akzeptiert wird, zum anderen (unter Hinzufügung von incongruentissimus) den Tritonus:

De musica (1490): Dupla superbipartiens constituitur ex dupla & sesquitertia proportionibus, hoc est, in diapason & diatessaron consonantia, quae ab omnibus Pythagoricis tamquam sonus irregularis respuitur (GS III, 373 a);
Si igitur non sub, ideo neque supra diapason consonantia erit, sed sonus irregularis (373 b);
...tritonum..., qui ab omnibus musicis tamquam irregularis & incongruentissimus sonus vitari perhibetur (357 b).

Sonus bezeichnet außerdem den als Einheit wahrgenommenen Intervallschritt. In dem Hermann von Reichenau zugeschriebenen Merkvers „Ter terni sunt modi" (11. Jh.) tritt sonus in Verbindung mit dem hinzugefügten Oktavschritt auf:

Ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contexitur: scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, ad hæc sonus diapason. Si quem delectat, eius hunc modum esse agnoscat (GS II, 150); → *Modus* II. (2).

In der *Discantus positio vulgaris* (13. Jh.) wird sonus als eine Verbindung (coniunctio) zweier Töne beschrieben:

Sonus est duarum vocum vel plurium in eodem puncto vel in diversis conjunctio. Soni sunt IX, scilicet unisonus, semitonium, tonus etc. (ed. Cserba, *Hieronymus de Moravia...*, Regensburg 1935, 190, 1–3).

In vergleichbarer Weise belegt ein Anon. um 1437 einige Tonverbindungen mit dem Ausdruck sonus, jedoch nicht ohne jeweils „quasi" davorzusetzen. Aus der mehrfachen Erwähnung einer Bewegungsrichtung (ascensus, descensus) geht hervor, daß dabei sukzessive Tonverbindungen gemeint sind:

...Et dicitur a semis, quod est dimidium, et dya, quod est duo, et vonus [sic], quod est sonus, quasi sonus ex duobus tonis, sed altero medio. Quintus dicitur ditonus, et est ascensus vel descensus unius vocis ad tertiam, nullum includens semitonium. Et dicitur a dya, quod est duo, et vonus, quod est sonus, quasi sonus ex duobus tonis integris. Sextus est diatesseron, et est ascensus vel descensus unius vocis ad quartam, includens semitonium. Et [dicitur] a dya, quod est duo, et tesseron quatuor, quasi sonus constans ex quatuor tonis (ed. Briner, *Ein anon. unvollständiger Musiktrakt. d. 15. Jh. in Philadelphia, USA*, KmJb L, 1966, 31).

Wohl aufgrund der Bedeutung, die der Dreiklang mittlerweile erhalten hat, unterteilt J. G. Walther (*Praecepta d. Mus. Composition*, hs. Weimar 1708) den sonus in einen einfachen, einen zweifachen und eben einen dreifachen (zit. oben, III. (2)(a)(α)).
Ausgehend von dieser Bedeutung von sonus, lassen sich einige besondere Verwendungen unterscheiden.

(a) In der ETYMOLOGIE VON UNISONUS spielt sonus eine bedeutende Rolle (→ *Isotonos* I.–II.). Unisonus kann den einzelnen Ton bezeichnen, den wiederholten Ton oder zwei gleichzeitig, auf ein und derselben Tonstufe erklingende Töne. Die Definition des Adjektivs unisonus für zwei Töne gleicher Tonhöhe geht auf Boethius zurück:

op. cit. V, 5: Unisonae [voces] sunt, quarum sonus unus est vel in gravi vel in acuto (356, 7–8).

Johannes Affl./Cotto, in dessen *Musica cum tonario* (um 1100) die etymologische Deutung des Substantivs oder Adjektivs unisonus wohl erstmals nachgewiesen werden kann, versteht unisonus in Analogie zu den sukzessiven Intervallschritten. Der unisonus gilt als wiederholter Ton, der aber als Einheit begriffen wird, sofern er wie ein Intervallklang der Melodiebildung dient:

Unisonus autem dicitur quasi unus sonus, quod, cum sit una vox, continue repercutitur (CSM 1, 68: VIII,5);
vgl. Lambertus, *op. cit.*: „Unisonus autem dicitur sonus unius vocis a qua non fit progressio" (257 a), u. Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili* (1336): „...unisonus est unius et eiusdem vocis immediata repetitio. Et dicitur unisonus ab unus, a, um et sonus, ni quasi unus sonus et immediate repetitus" (ed. Wolf, *Ein Beitr. zur Diskantlehre d. 14. Jh.*, SIMG XV, 1913/14, 508).

Die Bedeutung von unisonus als eines einzelnen, für sich betrachteten sonus beschreibt die *Commendacio omnium scientiarum et specialiter musice* (13. Jh.). Ihr zufolge ist unisonus „sonus secundum se consideratus". Vor dem Hintergrund dieses Verständnisses wird dann auch die musica-Definition des Isidorus Hisp. interpretiert, in der sonus dann eben diesen für sich betrachteten Ton meint, der als elementare Materialursache der musica erscheint:

Musica est pericia modulacionis. sono cantuque consistens. Hec diffinitio data est ab .ysidoro. in tertio ethymologiarum libro. secundum causam materialem. quia sicut probat Richardus. de sancto victore. Elementum siue materia musice est vnisonus id est sonus secundum se consideratus. et hoc innuitur in diffinitione premissa cum dicitur. sono cantuque. non sonis et cantibus (zit. nach: W. Hirschmann, *Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext. Die „Commendacio omnium scientiarum et specialiter Musice" im Heilsbronner Musiktrakt.*, in: *Musik – u. d. Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von ‚musica' u. ‚philosophia' im Mittelalter*, hg. von Fr. Hentschel, Leiden, Boston u. Köln 1998, 258); vgl. J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (um 1472, gedruckt Treviso 1495, f. b vii).

Insbesondere die Bestimmung des unisonus als eines Klangs zweier gleichzeitig auf einer Tonhöhe erklingender Töne, die seit dem 14. Jh. häufig anzutreffen ist, macht sich die Ununterscheidbarkeit von Einzelton und dem Klang des unisonus als eines aus mehreren Tönen zusammengesetzten Klanges zunutze:

Jacobus Leod., *op. cit.* II: Vel dicuntur facere unum atque eundem sonum quia summe inter se uniuntur ut videatur quasi unus sonus... (34: XI,4);

Anon., [*Ars quevis mensurandi motetos*] (nach 1320) I: Unisonus est species continens tantum unam lineam vel unum spatium et potest poni in qualibet clave necesse fuerit, ut hic. Et dicitur ab uno et sonus quasi unius vocis sonus (CSM 8, 55, 3–5);
vgl. J. Tinctoris, *op. cit.*, f. b vii.

(b) Bei Amerus begegnet die singuläre Wortbildung PENTASONUS als Bezeichnung der verminderten Quinte:

Pract. artis musicae (1271): Quare non fit de e acutum in b rotundum superacutum cum sit pentasonus, nec de ♮ acutum ad f acutum? Ad omnes questiones respondeo: quia tunc haberet duo semitonia contra omnem naturam cantus (CSM 25, 89: 21,2).

(c) Nur vereinzelt läßt sich für sonus, teilweise ergänzt durch spezifizierende Attribute, eine IDENTIFIZIERUNG MIT TONUS IM SINNE VON GANZTON bzw. großer Sekunde belegen. (Allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, daß wegen der Ähnlichkeit der Wörter tonus und sonus Fehler seitens der mittelalterlichen Schreiber oder der modernen Editoren vorliegen.) Unklar ist die Aussage des Martianus Capella:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (vor 439) IX, 931: Tonus igitur idem plerumque appellatur et sonus (ed. Willis, Lpz. 1983, 357, 11).

Einerseits läßt sich aus dem bei Martianus unmittelbar vorangehenden Abschnitt eindeutig ableiten, daß die Bedeutung von tonus hier Ganzton (große Sekunde) ist; andererseits wird unmittelbar nach dem zitierten Satz sonus in der Bedeutung einer Tonstufe eingeführt. Remigius Aut. erklärt deshalb die Bedeutung des Satzes und hebt zugleich hervor, daß die Identifizierung von sonus und tonus (im Sinne von Ganzton) selten ist. Durch diese Erläuterung wird aus dem „plerumque" des Martianus unversehens ein „aliquando":

Commentum in Martianum Capellam (zweite Hälfte 9. Jh.) IX: Inter tonum et sonum hoc distat, quia tonus est percussio duarum chordarum vel duae voces diverse inter se sonantes; sonus vero in una chorda fit, estque vox aliqua uniformiter vel aequaliter procedens. Aliquando tamen tonus appellatur et sonus (ed. Lutz, Bd. II, Leiden 1965, 330).

Die Identifikation von sonus und tonus liegt auch in einem Trakt. mit dem Incipit „Ratio breviter excerpta de musica" (10./11. Jh.) vor:

Est autem tonus quod et sonus; semitonium vero est maius et minus (ed. Bernhard, Clavis Gerberti I, München 1989, 90 f., 4).

Die mit dem Namen Philippe de Vitry verknüpfte und unter dem Titel *Ars nova* (um 1320) versammelte Traktatgruppe erklärt semitonium als „imperfectus sonus"; der Halbton wird hier als unvollkommen verstanden, weil er eben kein vollkommener Ton im Sinne des Ganztones ist:

Non enim dicitur semitonium a semis, quod est dimidium, ut quidam putant, quia minus est quam medietas toni, sicut manifeste apparet in dispositione monochordi, sed dicitur a semus, -ma, -mum, quod est imperfectum, quasi imperfectus sonus (CSM 8, 21: XIII,5).

Bei Jacobus Leod. findet sich eine Verwendung des Begriffs sonus parvissimus als tonus im Sinne eines Ganztonschrittes. Allerdings läßt er den Leser zwischen zwei Begründungen für diese Redeweise wählen, die auf das Problem reagieren, daß es eben doch kleinere ‚soni' gibt:

op. cit. I: Omnium enim est sonus iste parvissimus. Mensura enim rationem habet minimi. Hoc autem intelligendum est de sonis qui ex tonis componuntur, ut est diatessaron, diapente et ceterae de quibus locutus est, nam diatessaron et diapente in tono distinguuntur sicut, inter sesquitertiam proportionem et sesqualteram, sola epogdous differentia est. Vel intelligendum est tonum omnium sonorum perfectam distantiam dicentium inter gravem et acutum et leviter dicibilium esse parvissimum, nam minores soni sunt semitonia... (213 f.: LXXIIII,12–14).

Willelmus gebraucht für den Ganzton den Ausdruck sonus minimus:

Breviarium regulare musicae (vor 1372): Sed 8 ad 9 ipsi contra se medii considerati epogdoum iungunt, qui tonus dicitur in musica; et est omnium musicorum sonorum communis mensura, omnium enim est iste sonus minimus (CSM 12, 17: II,14–15).

Die doppelte Bedeutung von sonus, als Einzelton und als Intervallklang bzw. Ganztonschritt, kommt bei Marchettus de Padua gut zum Ausdruck, bei dem beide unmittelbar nebeneinander auftreten:

Lucidarium (zw. 1309 u. 1318): Guido: Tonus dicitur a tonando, id est a sonando, nam debet fieri sonus rotundus et integer a sono in sonum (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 106: II,2).

Der sonus rotundus et integer bezeichnet dabei offenbar eine auf den Melodieschritt bezogene ästhetische Qualität. Ein prägnantes Beispiel für die Verwendung dieses sonus-Begriffs mit ästhetischer Wertung findet sich bei Johannes de Olomons im Rahmen einer Gegenüberstellung von tonus und semitonium, die dem tonus einen sonus fortis et liber, dem semitonium einen sonus mollis et restrictus zuschreibt:

Palma choralis (zw. 1404 u. 1409): Tonus est modus per quem ascenditur vel descenditur a voce alicuius limitis ad vocem proximi exclusa diciturque a tono tonas, quia perfecte tonat seu fortem et liberum sonum facit respectu semitonii, cuius sonus est mollis et restrictus (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 31).

Henricus Zel. (*Tract. de cantu perfecto et imperfecto*, 14. Jh; ed. Czagány, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters* II, München 1997, 116) und der

Anon. ex cod. Vaticano lat. 5129 (um 1400; CSM 9, 30 f.) bezeichnen den tonus als sonus plenus, der Anon. darüber hinaus den semitonus als semi plenus bzw. non plenus sonus.

(d) Ähnlich wie bei unisonus ist sonus für die ETYMOLOGISCHE HERLEITUNG DES DIAPASON (→ *Diapason*) von Bedeutung. Auffälligerweise finden beide Ableitungen im 13./14. Jh. die häufigste Anwendung. Die etymologische Prägung des Begriffs diapason stützt sich entweder auf die Bedeutung von soni als den einzelnen Tönen, die die von der Oktave umschlossene Skala bilden, oder auf die Bedeutung von soni als den Intervallen, die aus den von der Oktave umschlossenen Tönen ableitbar sind. Jacobus Leod. berücksichtigt ausdrücklich beide Möglichkeiten:

op. cit. II: Dicitur autem diapason a „dia" quod est „de" et „pan" „totum" et „sonus", quasi de totis vel omnibus sonis, quia continet in se VII vocum discrimina, ut patebit libro sexto, vel quia omnium consonantiarum sonos in se claudit (41: XIV,1).

Der wohl fälschlich Jacobus zugeschriebene *Tract. de consonantiis mus.* (14. Jh.) greift auf die zweite Bedeutung zurück:

Et dicitur a *dia* quod est „de", et *pan* quod est „totum" vel „omnis", et *son* quod est „sonus", quia in se continet omnes alios sonos ut tonum, semitonium, et sic de reliquis (ed. Smits van Waesberghe, Divitiae musicae artis A, IXa, Buren 1988, 26 f.).

Im Rahmen der gleichen Etymologie, deren Mischung von lat. und griech. Sprachelementen nicht als Mangel, sondern als mnemotechnische (im Mittelalter gängige) Raffinesse anzusehen ist, wird der Begriff sonus auch vom Anon. 4 (nach 1280) eingesetzt – jedoch mit anderer Nuancierung. Da sonus (genauer: totus sonus) hier im Singular verwendet wird, scheint er den gesamten durch die acht Tonstufen der Oktave definierten Intervallvorrat zu bezeichnen. Daß diese Redeweise nicht üblich war, darauf deutet das „quasi" hin:

Diapason dicitur a dia, quod est de, et pan totum et sonus, quasi continens totum sonum, id est omnes proportiones concludens armonicas in se, et est semper ab aliqua litera monocordi usque in octavam literam consimilem (ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 69, 5–8).

Möglicherweise wurde diese Etymologie durch die Erweiterung einer älteren gebildet, bei der diapason aus dia (de) und pan (totum) abgeleitet wurde (vgl. etwa Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* XIV, zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 60, 20–28). Denn dadurch, daß die Endsilbe -son eigentlich zur deklinierten Form von πᾶς (πᾶς, πᾶσα, πᾶν) gehörte – wie man in der Spätantike noch genau wußte (vgl. Martianus Capella, *op. cit.* IX, 950; 366) –, war ein Freiraum entstanden: son war etymologisch nicht belegt. Die lautliche Ähnlichkeit von son und sonus bot sich für die spätere Etymologie an. Auffällig zerstückelt wird die Etymologie von Johannes de Muris:

Musica speculativa (1323): ...diapason dicitur a dya, quod est duo, et pason, quod est sonus, quasi habens duplum sonum; vel dicitur a dia, quod est de, et pan, quod est totum, quasi tenens bis totum cantum (ed. Falkenroth, BzAfMw XXXIV, Stuttgart 1992, 112, 6–114,1).

Bei Johannes Boen bezeichnet totus sonus mehr den Tonvorrat als den Intervallvorrat (wie dies beim Anon. 4 der Fall war); denn seine Etymologie bedient sich der Bedeutung von sonus als Tonstufe (gradus):

op.cit.: Et vocatur proportio huiusmodi greco nomine dyapason, a ‚dya', quod est ‚de', et ‚pan', quod est ‚totum', et ‚sonus', ‚soni', quia includit in se totum sonum, id est omnes gradus sonorum, per quos cantus habet ordinari (42: I,107).

(4) Vergleichbar der Bezeichnung eines Intervallschritts, wird sonus auch der DURCH EINE KONSTITUTIVE WAHRNEHMUNG GEWONNENE KLANGEINDRUCK GRÖSSERER EINHEITEN genannt.

(a) So hebt sonus auf den KLANGCHARAKTER WAHRGENOMMENER SPRACHLICH-MUSIKALISCHER LAUTE ab. Augustinus verwendet den Begriff für den Klangeindruck, der entsteht, wenn ein Wort oder ein Vers gehört wird, und der Ursache für Genuß sein kann:

De musica (387–389): ...quaero, utrum sonus versuum aliquando te aliqua per aures voluptate commoverit (ed. Finaert/Thonnard, Brügge 1947, 96: II,2,2).

Augustinus geht es dabei um den aus dem Rhythmus, d. h. aus der Verteilung von Längen und Kürzen unter Abstraktion vom semantischen Gehalt resultierenden Klangeindruck. Nach einer römischen Tradition gehört die Betrachtung von Rhythmus und Metrum gebundener Sprache zur Musica (vgl. G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung d. Musik im Leben d. Römer*, Amsterdam 1967, 417 ff.). Verschiedene Autoren legen der musica rithmica (→ *Rhythmus* II. (2)(a)) offenbar einen solchen sonus-Begriff zugrunde. Sonus bedeutet hier die aus einzelnen sukzessiven Schallereignissen erzeugte rhythmische Klangwirkung:

Cassiodorus, *Inst.* (nach 540): rithmica est quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat (ed. Mynors, Oxford 1937, 144: II,5,5);
ähnlich Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* III, 18, 1 (um 630; ed. Lindsay, Oxford 1911, Bd. I, o. S.); die Bedeutung des der Textüberlieferung nach fragwürdigen Wortes incursio (vgl. die Editionen) ist unklar.

(b) Aurelianus Reom. benennt mit sonus den KLANGCHARAKTER DER KIRCHENTÖNE (TONI), indem er sich auf den Gegensatz von authentischen und plagalen

Kirchentönen bezieht. Der Begriff authenticus verweise auf den vorzüglichen (praecipuus) Klangcharakter, weil von den so bezeichneten vier Tonarten den übrigen vier „gleichsam Feldherrenwürde und Direktorenamt" dargeboten werde. Die plagalen Kirchentöne werden als Teil der authentischen beschrieben; sie seien überdies tiefer bzw. niedriger als diese. Daß dieses Attribut mehr impliziert als die bloße Tonhöhe, geht aus dem den sonus ergänzenden Epitheton „gedrückt" (pressus) hervor: Der Klangcharakter der plagalen Kirchentöne wird als gedrückter erfahren (oder jedenfalls konzeptualisiert und beschrieben) als der der authentischen:

Musica disciplina (spätes 9. Jh.): Nam quod quattuor [toni] eorum autentici vocantur ad precipuum eorum sonum refertur, eo quod aliis iiii quasi quidam ducatus et magisterium ab eis prebeatur (CSM 21, 78: VIII,6);
Plagi autem eis coniuncti dicuntur omnis iiii, quod nomen significare dicitur latus vel pars, sive inferiores eorum. Quia scilicet quasi quidam latus vel quaedam partes sunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt; et inferiores quia sonus eorum pressior quam superiorum deprehenditur (79: VIII,20–21).

Die ‚ästhetische' Nuance dieses Klangcharakters der Kirchentöne (modi) arbeitet besonders Johannes Affl./Cotto heraus. Die Klangcharakteristik ist nicht nur auf die zwei Gruppen von authentischen und plagalen Kirchentönen beschränkt, sondern jedem der acht Kirchentöne wird ein eigener Charakter zugewiesen. Für Johannes ist die Verwendung des Begriffs sonus nur eine von mehreren Möglichkeiten (wie etwa vagatio, gravitas oder persultatio), um die ästhetische Qualität der Kirchentöne anzuzeigen:

op. cit.: Sicut enim non omnium ora eodem cibo capiuntur, sed ille quidem acrioribus, iste vero lenioribus escis iuvatur: ita profecto non omnium aures eiusdem modi sono oblectantur.
Alios namque morosa et curialis vagatio primi delectat, alios rauca secundi gravitas capit, alios severa et quasi indignans tertii persultatio iuvat, alios adulatorius quarti sonus attrahit... (109: XVI,3–5).

(c) Mit sonus ist ebenso der Klangeindruck weniger streng festgelegter Gebilde, einzelner Phrasen, Abschnitte oder Wendungen in einem Musikstück angesprochen. So jedenfalls scheint Johannes Affl./Cotto den Begriff – hier verbunden mit einer ästhetischen Wertung – einzusetzen:

De musica cum tonario (um 1100): Animadvertendum praeterea quod maximam in cantu iocunditatem faciunt istae duae consonantiae diatessaron et diapente, si convenienter in suis locis disponantur; pulchrum namque sonum reddunt si remissa aliquotiens statim in eisdem vocibus elevantur... (CSM 1, 123: XIX,18–19);
Item pulchrum est si per quas notas neuma descendat, per easdem statim ascendat... Item decentissimus in cantu sonus est, si diatessaron interdum ita varietur, ut semiditonus vel ditonus nunc praecedat, nunc subsequatur... (124 f.: XIX,22–24).

In einem abgewandelten Zitat von Guido Aret. (*Micrologus*, 1025/26; CSM 4, 201: XVIII,13) zielt ein Anon. aus der zweiten Hälfte des 12. Jh. mit sonus auf eine Abfolge simultaner Konsonanzen im zweistimmigen Gesang ab:

Ubicumque duorum cantuum concordia fuerit, symphoniarum sonus non cessabit (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 117).

(d) Im 17. Jh. wird der Klangcharakter oder Stil eines Tonstücks sonus (oder tonus) genannt, etwa von M. Praetorius:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Ettliche wollen nicht zu geben, daß man in *compositione alicujus Cantionis* zugleich Motettische vnd Madrigalische Art vntereinander vermischen solle. Deroselben Meynung ich mir aber nicht gefallen lasse; Sintemahl es den *Motecten* vnd *Concerten* eine besondere lieblich: vnnd anmütigkeit gibt vnnd *conciliiret*, wenn im anfang etliche viel *Tempora* gar pathetisch vnd langsamb gesetzet seyn, hernach etliche geschwinde *Clausulen* daruff folgen: Bald wiederumb langsam vnd gravitetisch, bald abermahl geschwindere vmbwechselung mit einmischen, damit es nicht allezeit in einem *Tono* vnd *Sono* fortgehe... (80).

Ähnlich wird die Verwendung von sonus bei J. A. Herbst zu verstehen sein, der die Ausdrucksfähigkeit des Klangs (als dessen Bestandteile einzelne Noten erscheinen) hervorhebt:

Musica Poetica (Nürnberg 1643): Erstlich müssen die *Verba* vnd Wort, nach welchen die *moduli* sollen *fingirt* vnd angestellet seyn, wol *ponderirt* vnd deroselben Natur vnd Eygenschafft fleissig in acht genommen vnd betrachtet werden, als da seyn: 1. *Verba affectuum*... Welche alle mit dem *Sono* oder Klang, durch veränderung vnd abwechßlung der Noten zu *exprimiren* und außzudrucken seyn (111).

(5) Schließlich begegnet sonus als Bezeichnung für den Teil einer Komposition oder das vollständige Musikstück (und zwar nicht im Sinne eines konkreten Stücks, sondern des Stücks als ‚Gattung'). Johannes de Garlandia spricht mit sonus eine klarer abgegrenzte mus. Phrase an, insofern er sich auf ein bestimmtes Motiv bezieht, das durch verschiedene Stimmen wandert:

De mensurabili musica (um 1250): Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 95: XV,18);
Tertia regula est: pone colores loco sonorum proportionatorum ignotorum, et quanto magis colores, tanto sonus erit magis notus, et si fuerit notus, erit placens (97: XVI,16).

Überdies meint sonus hier möglicherweise auch eine Stimme im dreistimmigen Satz:

Triplum est commixtio trium sonorum secundum habitudinem sex concordantiarum (94: XIV,2).

Johannes de Grocheio bezeichnet mit sonus die Instrumentengattungen ductia und stantipes (→ *Estampie* III.). Beide werden als „sonus illiteratus" bezeichnet (*De musica*, um 1300; ed. Rohloff, Lpz. 1972, 136, 13–16). Dieser Ausdruck meint hier die instrumentale bzw. textlose Ausführung und ist wohl als textloses Gegenstück zur cantilena zu verstehen (132, 25). Er geht offensichtlich auf Priscian zurück (vgl. L. Gushee, *Questions of Genre in Medieval Treatises on Music*, in: *Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen*, Gedenkschrift L. Schrade, Bd. I, Bern u. München 1973, 385 f.; vgl. oben II., (1)(b)).
Den Gebrauch von sonus in der modus-Definition des Franco von Köln („Modus est cognitio soni longis brevibusque temporibus mensurati", CSM 18, 26) erklärt Jacobus Leod. so:

Speculum mus. VII (zw. 1321 u. 1324/25): Hic, per „sonum", intelligit totum aliquem cantum ex longis brevibusque ac semibrevibus mensuratum et compositum (CSM 3, VII, 39: XVIII, 1).

In einer Marginalie der Hs. Brügge, Stadsbibl., 528, wird das Organum sonus armoniacus genannt (zit. nach CSM 36, 15).
Im Breviarium Franconicum (Köln, Erzbischöfliche Diözesan- u. Dombibl., Cod. 215 [12. Jh.]) begegnet principalis sonus einmal in der Bedeutung von differentia, also von Psalmdifferenz. Später ist die Rede vom principale saeculorum amen (nach Mitteilung von K.-W. Gümpel und in seiner Transkription):

Omnis cantus primi toni incipit in .C.D.E.F.G. cuius principalis sonus in D.F.G. cantum suum inchoat. sicut in ipso tonario declarabitur.
Secundi thoni cantus. omnis incipit. in .A.C.D.F. ut in sequentibus ostenditur. Plagis prothi (f. 209');
Tertii thoni omnis cantus incipit. in. e.G.c. huius principale seculorum amen cantum suum inchoat in .e. Deuterus auctentus (f. 210).

Wesentlich früher begegnet sonus schon als Name für einen bestimmten Gesang im gallikanischen Meßritus. Sonus bezeichnet hier einen melismatisch geprägten Gesang, der die Prozession der Opfergaben begleitete (vgl. M. Huglo, Art. *Gallikanischer Gesang*, MGG, *Sachteil* d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. III, Kassel u. Stuttgart 1995, 1004):

Ps.-Germanus, *Expos. antiquae liturgiae gallicanae* (Anfang 8. Jh.): Sonum autem, quod canitur, quando procedit oblatio, hinc traxit exordium (ed. Ratcliff, London 1971, 10; zur ungewöhnlichen Wortform sonum vgl. Anm. 1).

Auch die mozarabische Liturgie kennt einen Sonus (vgl. D. Hiley, *Western Plainchant*, Oxford 1993, 500); der Wortgebrauch ist insgesamt jedoch uneinheitlich (vgl. J. Dyer, *The Offertory Chant of the Roman Liturgy and its Mus. Form*, Studi Mus. XI, 1982, 15 u. Anm. 45; M. Férotin, *Le ‚Liber Mozarabicus Sacramentorum'*..., Paris 1904, XLI).

IV. Die Dehnbarkeit des Begriffs sonus führt zu einer Vielfalt eher ÜBERTRAGENER BEDEUTUNGEN. Angesichts eines derart verzweigten und fast ausufernden Gebrauchs von sonus ist es kaum möglich, die Grenze zur übertragenen Redeweise zu bestimmen.
Die im folgenden angeführten Stellen, bei denen sonus für Musik eingesetzt zu werden scheint, werden vor allem deshalb als übertragene Redeweise gedeutet, weil sie sich untereinander deutlich unterscheiden und damit eine jeweils individuelle, also eben nicht reguläre, Redeweise vermuten lassen. Nicetas Remesianus scheint sonus und melodia weitgehend austauschbar zu verwenden und mit beidem den religiösen Gesang überhaupt zu bezeichnen:

De utilitate hymnorum (um 400): Sonus etiam uel melodia condecens sanctae religioni canatur (ed. Turner, The Journal of Theological Studies XXIV, 1923, 239: XIII, 6 f.).

Explizit setzt Johannes de Garlandia sonus und musica an einer Stelle gleich, wobei jedoch keine weiteren Erklärungen darüber folgen, was musica in diesem Kontext bezeichnet. Johannes listet im weiteren Kontext der zu zitierenden Stelle Elemente auf, die beim discantus zu beachten sind. Gegenstand der Passage, aus der das Zitat unmittelbar stammt, ist eine der beiden Stimmen (der cantus primus, d. h. Tenor). Da nun drei Elemente angesprochen werden, von denen zwei ausschließlich auf den Rhythmus bezogen sind, ist anzunehmen, daß sonus bzw. musica hier den melischen Aspekt ansprechen. (Daß diese Aussage von Anon. S. Emmeram zitiert wurde, nimmt ihr nichts von ihrer Individualität; das Zitat ist wörtlich. Und Lambertus streicht gerade den Begriff musica aus seiner Version der Stelle):

De mensurabili musica (um 1250): Et sciendum est, quod a parte [sc. cantus] primi tria sunt consideranda, scilicet sonus, ordinatio et modus. Sonus sumitur hic pro musica, ordinatio sumitur pro numero punctorum ante pausationem, modus sumitur pro quantitate brevium vel longarum (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 75: XI, 6–7);
vgl. Anon. St. Emmeram, *De musica mensurata* V, 1 (1279; ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 270, 24–272, 2), u. Lambertus, *Tract. de musica* (um 1270): „Materia hujus est sonus ordinatus secundum modum et secundum non modum. Sonus sumitur pro melodie et concordie differentia" (CS I, 252 b).

Wohl noch umfassender verwendet Johannes de Grocheio den Begriff. Aus sukzessiven und simultanen Konsonanzen gehe ein jeder sonus und die ganze Musik hervor:

De musica (um 1300): De principiis itaque musicalibus, quae consonantiae et concordantiae dicuntur, quibus omnis sonus et tota musica efficitur, ad praesens dicta sufficiant (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 120, 38–41).

Omnis sonus meint hier also etwas den Konsonanzen und Intervallen Nachgeordnetes; es ist jedoch schwer zu entscheiden, wie sich omnis sonus und tota musica zueinander verhalten. Rätselhaft ist auch die Aussage von Marchettus de Padua, „cum aliquis sonus est

musica statim est" (*Lucidarium*, zw. 1309 u. 1318; ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 518: XII,1,6). N. Oresme bezeichnet den Klang einstimmiger Musik (etwa einer cantilena oder einer antiphona) als sonus unus improprie et per aggregationem, wobei diese aggregatio als simplex bezeichnet wird, während sie im Falle mehrstimmiger Musik als composita gilt (Oresme führt diese Unterscheidung ein, um die ästhetische Wertung des Klanges einer klaren Ordnung zu unterwerfen):

De configurationibus qualitatum et motuum (um 1350/60) II, 15: Sed ille [sc. sonus] qui sensibilibus pausis intercipitur dicitur unus improprie et per aggregationem. Et hec quidem aggregatio duplex est: una enim est simplex in qua non sunt plures soni simul tempore, sicut est una cantilena vel una antiphona; alia est aggregatio composita in qua simul resonant plures soni, sicut fit dum leti emiscent blanda modulamina chori (ed. Clagett, *Nicole Oresme and the Medieval Geometry of Qualities and Motions*, Madison, Milwaukee u. London 1968, 306, 20–25).

Das weitreichende Bedeutungsspektrum von sonus macht sich Johannes Vetulus de Anagnia zunutze, indem er den 18. (19.) Psalm zitiert, worin sonus die (stumme) Botschaft der Himmel bezeichnet („Caeli enarrant gloriam Dei / et opera manuum eius adnuntiat firmamentum / dies diei eructat verbum / et nox nocti indicat scientiam / non sunt loquellae neque sermones / quorum non audiantur voces eorum / in omnem terram exivit sonus eorum / et in finis orbis terrae verba eorum..."). Im Bibeltext akzentuiert die Metapher sonus die weite Verbreitung dieser Botschaft. Doch Johannes deutet den Vers um. Ihm ist sonus der Klang der das Wort Gottes singend verkündenden zwölf Apostel:

Liber de musica (zweite Hälfte 14. Jh.): Larga maior continet in se duodecim tempora ad similitudinem duodecim apostolorum qui per duodecim partes mundi discurrentes cantabant verbum dei sicut dicit psalmista, *In omnem terram exivit sonus eorum* et caetera (CSM 27, 37, 2; vgl. 41, 17).

*

Exkurs: Als einfache Metapher ist es einzustufen, wenn Bern Aug. die für die Musiktheorie bedeutsame Zahl vier auf die Evangelisten bezieht und deren Botschaft typologisch mit ebendiesem Psalm, Vers 5 als consonus sonus und dulcissima vox in Verbindung bringt:

Prologus in tonarium (nach 1021): Sub huius numeri mysterio consonus Evangelistarum sonus in omnem terram exivit, & in fines orbis terræ dulcissima prædicationis eorum vox processit (GS II, 66 b);
vgl. *Quaestiones musicae* I, 14; ed. Steglich, Lpz. 1911, 29, u. Fr. Reckow, *Organum-Begriff u. frühe Mehrstimmigkeit*, in: Forum Musicologicum I, Bern 1975, 103.

Bern hätte zahlreiche Bibelzitate wählen können, um die vier Evangelisten ins Spiel zu bringen. Daß er gerade jenes Zitat auswählt (in dem die Zahl vier nicht genannt wird), dürfte auf den für den biblischen Kontext recht nebensächlichen Begriff sonus zurückzuführen sein, der das Zitat für den musiktheor. Zusammenhang mittels Assoziation prädestiniert (und außerdem Konnotationen der Musica mundana wachzurufen vermag). Indirekt, so läßt sich vermuten, soll durch den Begriff sonus die Bedeutung der Musiktheorie unterstrichen werden. Jacobus Leod. fügt dem sonus desselben Psalm-Zitats das Beiwort authenticus hinzu und verleiht der biblischen Botschaft somit noch größeres Gewicht (*Speculum mus.* VI; CSM 3, VI, 54: XXI,12).

*

Wieder anders ist die Bedeutung von sonus in der Etymologie der antiphona bei Ugolino Urb. zu verstehen. Hier scheint mit sonus das Erklingen von Gesang (nämlich der Psalmen) gemeint zu sein:

Declaratio musicae disciplinae (um 1430): Unde dicitur antiphona quasi ante psalmum sonans, et secundum eius antiphonae modum psalmi sonus annuntiatur (CSM 7, I, 103: LXIV,11).

Da die Interpretation der boethianischen Aussagen zur Musica mundana vor dem Hintergrund des Aristotelismus auf einige Schwierigkeiten stößt, sehen sich schließlich Autoren wie Jacobus Leod. und Triveth offenbar gezwungen, eine metaphorische oder äquivoke Verwendung des sonus-Begriffs bei Boethius zu konstatieren:

Jacobus Leod., *op. cit.* I: ...planum est autem, quod est ibi metaphorica locutio, et sic potest esse cum ex motibus coelestibus dicit sonos et modulationem provenire (48: XIII,10); N. Triveth, *Quodlibet* XI (1312–1317) 19: ...non potest ibi esse sonus aliquis proprie dictus. Ad auctoritatem Boecii dicendum quod loquitur vel equivoce de sono, accipiendo sonum pro armonia quaecumque; sicud Simplicius in commento super librum Celi et Mundi accipit sonum sustinendo contra raciones Aristotelis quod motus celestium corporum causat sonum cum tamen nullum accidens dicat esse in corporibus celestibus, vel loquitur more Pictagoricum et Platonicorum sequendo in hoc eorum opinionem (ed. Lord, *Virgil's Eclogues, Nicholas Trevet, and the Harmony of the Spheres*, Medieval Studies LIV, 1992, 273).

Lit.: P. Hoenen, Analysis operativa soni secundum propria prima, Gregorianum XXXVIII, 1957; H. H. Eggebrecht u. Fr. Reckow, Das HmT, AfMw XXV, 1968 (mit Probeartikel „Sonus" von Reckow); A. Riethmüller, Art. Phthongos u. Art. Psophos, in: HmT; Ders., Phoné (vox) u. Psóphos (sonus) bei Aristoteles, in: Colloquia musicologica Brno 1976 u. 1977. Musikwiss. Kolloquien d. Internationalen Musikfestspiele in Brno XI/XII, Brno 1978; Ders., Ton alias Klang. Mus. Elementarterminologie zw. d. Disziplinen, in: Die Interdisziplinarität d. Begriffsgesch., hg. von G. Scholz, Arch. für Begriffsgesch., Sonderheft, Hbg 2000; W. Wiora, Zur Vor- u. Frühgesch. d. mus. Grundbegriffe, AMl XLVI, 1974; S. Dostrovsky u. J. T. Cannon, Entstehung d. mus. Akustik (1600–1750), in: Hören, Messen u. Rechnen in d. frühen Neuzeit, Gesch. d. Musiktheorie VI, Darmstadt 1987; M. Wittmann, Vox atque sonus. Studien zur Rezeption d. Aristotelischen Schrift „De anima" u. ihre Bedeutung für d. Musiktheorie, Musikwiss. Studien IV, Pfaffenweiler 1987; The Second Sense. Studies in Hearing and Mus. Judgement from Antiquity to the Seventeenth Cent., hg. von Ch. Burnett, M. Fend u. P. Gouk, Warburg Inst. Surveys and Texts

XXII, London 1991; J. PAUL, Sur quelques textes concernant le son et l'audition, in: Jérôme de Moravie. Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII[e] siècle, hg. von Chr. Meyer, Paris 1992; T. KATO, Sonus et Verbum: De doctrina christiana 1.13.12, in: De doctrina christiana. A Classic of Western Culture, hg. von D. W. H. Arnold u. a., Notre Dame u. London 1995; C. PANTI, Robert Grosseteste's Theory of Sound, in: Musik – u. d. Gesch. d. Philosophie u. Naturwiss. im Mittelalter, hg. von Fr. Hentschel, Studien u. Texte zur Geistesgesch. d. Mittelalters LXII, Leiden, Boston u. Köln 1998; FR. HENTSCHEL, Sinnlichkeit u. Vernunft in d. mittelalterlichen Musiktheorie, BzAfMw XLVII, Stuttgart 2000; C. M. BOWER, Sonus, vox, chorda, nota. Thing, name, and sign in early medieval theory, Bayerische Akad. d. Wiss., München (Druck in Vorb.)

Frank Hentschel, Berlin 2000

Soprano / Sopran

ital. soprano (sovrano), Substantivierung des Adjektivs soprano, höher liegend, ausgezeichnet, königlich, von lat. supranus, sopranus, superanus, aus super bzw. supra, oben, darüber, über; als mus. Terminus ist ital. soprano seit um 1400, lat. supranus seit um 1480 geläufig, die Bezeichnung mezzo soprano läßt sich seit 1612 belegen;
seit dem 18. Jh. dtsch. Sopran.
Der von lat. superus abgeleitete Komparativ superius bzw. superior und der Superlativ supremum dienen seit um 1400 ebenfalls als Stimmenbezeichnung.

I. Unspezifisch wird mit dem von superus abgeleiteten Komparativ superior bzw. superius und mit dem auf supranus zurückgehenden soprano seit dem 11. Jh. die jeweils HÖHERE LAGE EINES TONS, EINER STIMME ODER EINES KLANGS angesprochen.

II. Davon ausgehend wird soprano Mitte des 14. Jh. als Stimmenbezeichnung zum terminus technicus und benennt die IM MUSIKALISCHEN SATZ OBEN LIEGENDE STIMME.
(1) Um 1400 begegnet ital. soprano bzw. lat. supranus als Bezeichnung für die höchste Stimme IM KONTEXT SATZTECHNISCHER AUSFÜHRUNGEN.
(2) Eine singuläre Übertragung der Bezeichnung suprano bzw. sopranus auf den SÄNGER DIESER LAGENSTIMME ist im Jahre 1464 in Rom nachweisbar.
(3) Soprano als Bezeichnung für die Oberstimme eines Satzes steht in VIELFÄLTIGER KONKURRENZ ZU ANDEREN BEZEICHNUNGSTRADITIONEN.

III. In Zusammenhang mit der Entstehung des Sologesangs in Italien um 1600 benennt soprano nicht mehr die Lagenstimme, sondern die HÖCHSTE STIMMLAGE DER VOKALMUSIK.
(1) Die Komponisten der virtuosen ital. Gesangskunst favorisieren für die höchste Solostimme bzw. die höchste Stimme im konzertierenden Ensemble die Benennung soprano, die zu einer MIT DEM AFFEKTGESTEUERTEN SOLOGESANG KONZEPTIONELL VERKNÜPFTEN STIMMLAGENBEZEICHNUNG wird.
(2) Noch auf der Basis des kontrapunktischen Satzes weist N. Vicentino 1555 wohl als erster der soprano genannten Stimmlage einen FESTEN AMBITUS MIT ZUGEHÖRIGER SCHLÜSSELUNG zu, dessen Umfangsgrenzen allerdings nicht einheitlich übernommen werden.
(3) Seit Anfang des 17. Jh. bezeichnet soprano bzw. später Sopranist auch den SÄNGER ODER DIE SÄNGERIN MIT ENTSPRECHENDER STIMMLAGE.
(4) In engem Zusammenhang mit der Entstehung und Entwicklung der ital. Oper dient soprano seit dem frühen 17. Jh. zur KENNZEICHNUNG EINER BESONDEREN ROLLE ODER EINES VOKALTYPS.
(5) Bereits im 16. Jh. findet der gesangsspezifische Terminus EINGANG IN INSTRUMENTENSPEZIFISCHE KLASSIFIKATIONEN wie Stimmwerkeinteilung und Saitenbezeichnung.

I. Unspezifisch wird mit dem von superus abgeleiteten Komparativ superior bzw. superius und mit dem auf supranus zurückgehenden soprano seit dem 11. Jh. die jeweils HÖHERE LAGE EINES TONS, EINER STIMME ODER EINES KLANGS angesprochen.
Vor dem Hintergrund einer spezifisch europäischen Vorstellung vom Tonraum ist superior bzw. superius seit dem Beginn der artifiziellen Mehrstimmigkeit im mus. Kontext zur Kennzeichnung des höheren Tons oder der höheren Stimme belegt:

Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret. (um 1070): *Diapente*, id est constans *de quinque*, quia *in spatio* phthongorum *eius sunt quinque voces ut a.D.in.a.*, licet V voces habeat, tamen non habet nisi *tria spatia gravis vox eius* ad acutam in figura monochordi, quorum trium *acuta* eius habet *duo* usque ad superiorem vocem cum qua efficit diapente (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 113: 59 f.);
W. Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1300): Fit igitur organum purum hoc modo. Accepto uno puncto vel duobus aut tribus de plano cantu certo disponitur tenor, et superius proceditur per concordias et concordes discordias quantumlibet. Incipit autem superior cantus in diapason supra tenorem vel diapente vel diatessaron et desinit in diapason vel diapente vel unisono (CSM 14, 141: VI,12, 7–9).

Auch noch Mitte des 16. Jh. begegnet die adjektivische Verwendungsweise in vokabularer Bedeutung:

H. Glareanus, *Dodekachordon* (Basel 1547), II, Cap. 7: Inde etiam uidemus quàm nihil efficiant uoces superiores absque inferiorum uocum Basi, ut uocat Iulius Pollux, à qua uolgo nomen Bassum temerè in usum uenisse existimo (84).

Ebenso benutzt Chr. Bernhard superior zur Kennzeichnung der Lage des Oktav-Intervalls:

Tract. compos. augmentatus (um 1660): *Intervalla aequisona* nenne ich den *Unisonum* /: der zwar nur *abusivè* ein *Intervallum* heißen kan :/ und die *Octave*, sie sey gleich *Superior* oder *Inferior* (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in d. Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel [2]1963, 113).

Als Gegensatz zu sottano (tiefer liegend) wird im Ital. der Begriff soprano (höher liegend, erhaben) verwendet, bisweilen auch in scherzhafter Bedeutung:

Dante Alighieri, *Divina commedia* (zw. 1311 u. 1321, gedruckt Foligno 1472), *Inferno* XVII, 70 ff.: Con questi Fiorentin son padoano: / spesse fiate mi 'ntronan li orecchi / gridando: ‚Vegna 'l cavalier sovrano, / che recherà la tasca con tre becchi!' (ed. Di Salvo, Bologna 1987, 286 f.);

Inferno XXXII, 127 ff.: ...e come 'l pan per fame si manduca, / così 'l sovran li denti a l'altro pose / là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca (549).
C. Gozzi, *La Marfisa bizzarra* (1761): Ruggero se n'andava a Carlo Mano; / rimase la consorte disperata, / che, piangendo in baritono e in soprano, / ha intorno la famiglia radunata (ed. Ortiz, Bari 1911, 239);
L. Ariosto, *Orlando Furioso* (Ferrara [1516] ³1532) XLI, 28: L'altra armatura, non la conoscendo, / non apprezzò per cosa sí soprana, come chi ne fe' prova apprezzò quella, / per buona sí, ma per piú ricca e bella (ed. Caretti, Turin 1966, Bd. 2, 1210).

In einem Brief an G. Rossini vom 27. 2. 1821 benutzt der Impresario D. Barbaja – ebenfalls scherzhaft – auch den dazugehörigen Superlativ sopranissimo:

ed ho con Essa [la Sig.ª Comelli] esauriti tutti i mezzi affinché assicurasse in d.ª Musica la parte di Atalia, tanto più che a giudizio dei Conoscitori và benissimo alle sue corde non essendo scritta alta, ed avendo essa cantato finora molti pezzi in Sopranissimo (Rossini, *Lettere e Documenti* I, hg. von Br. Cagli u. S. Ragni, Pesaro 1992, 477).

II. Ausgehend von der räumlichen Komponente der unspezifischen Verwendungsweise wird Mitte des 14. Jh. ital. soprano und später lat. supranus als Stimmenbezeichnung zum terminus technicus und benennt dabei die IM MUSIKALISCHEN SATZ OBEN LIEGENDE STIMME.
In diesem Sinne verwendet bereits der Dichter Antonio da Ferrara in zwei Gedichten die ital. Stimmenbezeichnung „sopran" bzw. „sovran":

Lagrime i occhi e 'l cor sospiri amari (1344): Ma un altro penser me strugge e rode / sol per recordo d'una bella anzilla, / che, sopran fermo in schilla, / *Du' occhi ladri, In su i bei fior* cantava (zit. nach: F. A. Gallo, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, Studi e problemi di critica testuale XII, 1976, 40);
La dolce passion che ve martella (1354): e questo ven da la terza fasella / celeste, la cui forza e 'l cui dolzore / fa sì vago el sovran al bel tenore / del vostro madrial *La bella stella* (43).

(1) Um 1400 begegnet ital. soprano bzw. lat. supranus als Bezeichnung für die höchste Stimme im KONTEXT SATZTECHNISCHER AUSFÜHRUNGEN.
Wohl erstmals ist soprano in dem Antonius de Leno zugeschriebenen Traktat *Regulæ de contrapunto* belegt. Bei de Leno hebt sich die oberste, soprano genannte Stimme durch ihre notationstechnische Differenzierung (6 Minimen) von der in jeweils 2 Breven gleichmäßig verlaufenden Tenorstimme ab (tempus imperfectum cum prolatione perfecta):

E poy hay a sapere che ogni nota del tenore de questa prolation de una semibreva de mazore non vale piu che una semibreva, zoe mezo tempo imperfecti, e su in esse non poy fare piu che iii minime per ceschauna nota del dito tenore. E Apresso dirassi che cosa e prolatione: Essa si e quando non sono nel soprano altro che minime, o semibreve senza nullo segno, come vederassi la sempio nela lectione infrascripta (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 27; vgl. auch 5).

Antonius' Wortwahl zur Bezeichnung der Oberstimme ist singulär, und es bleibt unklar, in welcher Weise dieser Wortgebrauch verbreitet war. Allerdings wird soprano von Antonius de Leno sehr selbstverständlich benutzt, offenbar ist der Ausdruck nicht erklärungsbedürftig.
Die möglicherweise aus dem Ital. übernommene und latinisierte Form supranus verwendet zuerst Guilielmus Monachus um 1480 ebenfalls in Italien zur Bezeichnung der obersten, den C. f. tragenden Stimme im Fauxbourdon-Satz, außerdem auch für die obere Stimme im zweistimmigen Satz des Gymel. Guilielmus erklärt die Satzart Fauxbourdon damit, daß sich bei ihr der C. f. im „supranus sive cantus" befinde und nicht im tenor (→ *Faburdon* II. (1)):

De praeceptis artis musicae (um 1480), *Regule Contrapuncti Anglicorum*: Incipiunt regule contrapuncti Anglicorum; qui secundum ipsos Anglicos duobus modis fit. Primus modus, qui apud ipsos communis est, *Faulxbordon* appellatur. Qui *Faulxbordon* canitur tribus vocibus, scilicet tenore, contratenore et cum suprano. Secundus vero modus, qui *Gymel* appellatur, cum duabus vocibus canitur, scilicet suprano et tenore. Sequuntur regule dicti modi.
Nota quod, si iste modus canatur secundum ipsos Anglicos, debet assumi supranum cantum firmum, et dictus cantus firmus debet regere supranum sive cantum. Sed hoc intelligendum est in numero perfecto; qui numerus perfectus ternarius dicitur, sive talis ternalitas sit in temporibus, sive in semibrevibus, sive in minimis (CS III, 292 a f.);
Contra vero dicitur sicut supranus, accipiendo quartam subtus supranum quae venit esse quinta et tertia supra tenorem. Iste enim modus communiter faulxbordon appellatur, supranus enim ille reperitur per cantum firmum (39:VI,46).

Der ebenfalls in Italien tätige und sowohl in lat. als auch in ital. Sprache schreibende J. Hothby verwendet supranus und sopranus in seinem vor 1487 entstandenen Traktat *Spetie tenore del contrapunto prima* für die über dem Tenor hinzugefügte Kontrapunktstimme, die er auch als „Supranus vel contrapuntus altus" bezeichnet (CSM 26, 81 ff., 87).
Seit dem 15. Jh. erfährt lat. supranus bzw. ital. soprano eine Gleichsetzung mit discantus (→ *Discantus* II. (3)), cantus oder canto. Die Vielfalt der Benennungen der Oberstimme zeigt an, daß die Stimmenbezeichnungen im 15. Jh. keineswegs festgelegt sind. Womöglich bedürfen die Begriffe soprano und supranus noch in der 2. Hälfte des 15. Jh. der Erläuterung, was ihre Verwendung im Verbund mit discantus oder cantus andeutet:

Anon. (2. Hälfte 15. Jh.): si supranum seu discantum sit in ottaua cum tenore tunc contratenor debet poni in quinta cum tenore... (Hs. Arezzo, Bibl. Consorziale della Città, 216, f. 14ʳ; zit. nach: Kl.-J. Sachs, *Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh.*, BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974, 125).

Auch in praktischen Quellen des 15. Jh. ist supranus als Bezeichnung für die Oberstimme belegt: Hs. Brüssel, Bibl. du Conservatoire Royal de Musique,

Ms. 16857 (spätes 15. Jh.); Hs. Bln, Dtsch. Staatsbibl., Ms. Mus. 40592 (15. Jh.); verkürzt als Supra: Hs. Verona, Bibl. Capitolare, Cod. DCXC (15. oder frühes 16. Jh.).
Und auch in lat. Texten des 16. Jh. wird in Italien die Form supranus benutzt:

St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533), III, Cap. 18: Praecepta igitur Cantilenæ quattuor uocibus, Suprano, Tenore, Basso, & Alto constantis, Discipulis superiores regulas eruditis... (f. 77').

Gebräuchlicher ist dort jedoch die ital. Bezeichnung soprano. So spricht insbesondere der aus Florenz stammende P. Aaron bei seiner Argumentation für eine Simultankonzeption der vier Stimmen im Satz von der obersten Stimme als „canto, ouer soprano" (*Thoscanello de la musica*, Venedig 1523, II, Cap. 16, f. I'), und der Theoretiker G. M. Lanfranco verwendet ganz selbstverständlich ausschließlich die Bezeichnung soprano:

Scintille di musica (Brescia 1533): Per tanto: volendo dar le voci alle parti: primieramente bisogna considerare le estremita di tutta la compositione, per accomodare i Cantori: Le quali estremitati di ragione si ritrouano nel Basso: & nel Soprano: perchioche il Tenore, et l'Alto sono le parti di mezzo (131).

G. Zarlino verwendet Soprano und Canto in der 3. Aufl. (Venedig 1573) als Synonyma und ordnet ihnen – wie auch schon in der 1. Aufl. (Venedig 1558) – das Element des Feuers zu:

...li Musici nelle lor cantilene sogliono il più del le volte porre Quattro parti, nelle quali, dicono contnersi tutta la perfettione dell'harmonia... Simigliantemente accommodarono la Terza parte sopra il Tenore, la quale alcuni chiamano Contratenore, alcuni Contralto, & altri la nominano Alto; & la posero nel terzo luogo, che è mezano nella cantilena; & si può assimigliare veramente all'Aria; il quale; si come si conviene con l'Acqua & col Fuoco in alcune qualità: cosi anco le chorde graui dell'Alto conuengono con le acute del Tenore, & le acute conuengono con le graui della Quarta parte posta più in acuto, chiamata Canto. Questo accommodarono nel luogo supremo della cantilena: la onde dal luogo che tiene, alcuni etiandio la chiamano Soprano, il quale potremo assimigliare al Fuoco, che segue immediatamente dopo l'Aria, nel grado supremo di tale ordine; & ciò non sarà fatto senza qualche ragione (281).

Im Anschluß an Zarlino benutzt O. Tigrini beide Ausdrücke ebenfalls synonym:

Il Compendio della Musica (Venedig 1588): Et si come tra gli Elementi nel supremo luogo segue immediatamente il fuoco, così medesimamente i Musici hanno accommodato nella parte suprema quella parte, che si dimanda Canto, ouero soprano (44).

(2) Eine singuläre Übertragung der Bezeichnung suprano bzw. sopranus auf den Sänger dieser Lagenstimme ist bereits im Jahre 1464 an der Sängerkapelle von S. Pietro in Rom nachweisbar. Dort wird – neben drei weiteren Sängern – für das Jahr 1464 ein als „salmoni nostro cantori et suprano" bezeichneter Knabe angeführt (vgl. Haberl, 237). Andere Bezeichnungen für die Sänger der obersten Stimme sind dort „qui cantat supra" (1474), „supran" (1476) und „sopranus parvus" (1479) (ibid., 237 f.).

(3) Als Bezeichnung für die Oberstimme eines Satzes steht soprano in vielfältiger Konkurrenz zu anderen Bezeichnungstraditionen mit regionalen Präferenzen für einzelne Termini.
Am Übergang von der vokabularen Bedeutung zum terminus technicus begegnet bereits um 1400 das Bezeichnungsfragment „Superior [vox]" in einer aus Diessen stammenden Handschrift (München, Bayerische Staatsbibl., Clm. 5511) zusammen mit den weiteren Stimmenbezeichnungen „Media" und „Inferior". Im 15. Jh. wird der nunmehr selbständige Komparativ superior bzw. superius zu der am weitesten verbreiteten Bezeichnung für die Oberstimme (beispielsweise auch bei J. Ockeghem, J. Obrecht, Josquin Desprez, A. Willaert oder Orlando di Lasso; vgl. K. Gudewill, Art. *Diskant*, MGG, Bd. III, Kassel u. Basel 1954, 580). Allerdings bleibt die Oberstimme in praktischen Quellen vielfach unbezeichnet.
In Frankreich und den Niederlanden lassen sich im 16. Jh. insbesondere in praktischen Quellen der Vokal- und Instrumentalmusik häufig die Bezeichnungen „Superius" (Anon., um 1550, abgebildet in: *Schriftbild d. mehrstimmigen Musik*, hg. von H. Besseler u. P. Gülke, Musikgeschichte in Bildern III, 5, Lpz. 1973, 137) oder „Super" (ibid., 151) belegen. In einem in der *Instruction méthodique* des C. de Blockland (Paris 1587, 54) wiedergegebenen vierstimmigen Vokalsatz wird beispielsweise die Stimmenbezeichnung „Superius" verwendet. Dies ist auch bei anderen Autoren bis ins 17. Jh. der Fall, wobei häufig synonym dazu der genuin franz. Ausdruck dessus angeführt wird:

J. Yssandon, *Traité de la musique pratique* (Paris 1582): Et ce chant se nomme communement Superius ou Discantus... (5);
S. de Caus, *Inst. Harmonique* (Ffm. 1615): Les noms des parties seront, Basse pour la partie graue, Tenor, ou Taille, pour la moyenne, & Superius, ou Dessus pour la parte aigue (41);
R. Descartes, *Musicæ compendium* (geschrieben 1618, gedruckt Amsterdam 1656): Superius est acutissima vox in Basso opponitur, adeo ut sæpe contrariis motibus sibi invicem occurrant. Hæc vox maxime per gradus debet incedere, quia cum acutissima sit, differentia terminorum in illa majorem molestiam facesseret, si nimis distarent ab invicem illi termini quos successive efferret. Celerrime autem omnium moveri solet in Musicâ diminutâ, ut contra Bassus tardissime... (ed. Brockt, Darmstadt 1978, 62);
M. Mersenne, *Harmonie Universelle* (Paris 1636) Bd. I, Livre 3, *Traitez de la nature des sons, et des mouvemens de toutes fortes de corps* III, 15: Il semble donc premierement que l'Vnisson nous donne seulement vne esgale tension, quand les chordes tenduës sont esgales en matiere, en longueur, & en grosseur,

car si la chorde est plus longue, ou plus grosse, elle doit estre tenduë plus fort que la plus courte, ou la plus deliee, pour faire l'Vnisson auec elle, ce qui arriue pareillement à la voix de l'homme, car la Basse se force dauantage pour chanter à l'vnisson du Superius, que pour chanter à l'vnisson d'vne autre Basse (190);
op. cit., III (Paris 1636), *Traitez des consonances, des dissonances, des genres, des modes, & de la composition* IV, 25: Il y a 4 parties dans la Musique... la principale est la Basse... la derniere, qui monte lus haut que les autres, se nomme *Dessus, Superius, Cantus, & Timple* en Espagnol (272);
B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter* (Paris 1679): ...si l'on considere la Voix par l'Etenduë, suiuant la diuision qu'en font les Musiciens, en Superius, Hautecontres, Tailles, Basses (45).

S. de Brossard dagegen behandelt die in Frage stehende Stimme unter dem ital. Stichwort, ohne die lat. Form zu erwähnen:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705): *SOPRANO*, au plural *Soprani*. C'est ce que les Italiens apellent autrement *Canto* ou *Haut-Dessus*, ou *Premier Dessus* (113).

Wohl erstmals seit der Mitte des 15. Jh. und ebenfalls vorzugsweise in Ländern nördlich der Alpen, wie beispielsweise in einem Traktat des sogenannten Anon. XI, findet sich – nunmehr als mus. terminus technicus – auch der Superlativ, und zwar in Wendungen wie supremus chorus, suprema pars, suprema vox oder supremum:

QUINTADECIMA regula: nullus contrapunctus a tenore debet incipi aut finiri infra octavam, nisi alte incipiatur, ut interdum fit; sic potest contrapunctus, id est discantus seu supremus chorus, cum tenore incipi in unisono vel in quinta, si placet (ed. Wingell, *Anon. XI (CS III)*, Diss. Los Angeles 1973, I, 141).

J. Tinctoris greift offensichtlich auf frankoflämische Bezeichnungstraditionen zurück, wenn er zur Kennzeichnung der höchsten Stimme – auch in den Notenbeispielen – die Termini supremum oder suprema pars verwendet:

Terminorum musicae diffinitorium (um 1472, gedruckt Treviso 1495): Contratenor est pars illa cantus compositi, quae principaliter contra tenorem facta inferior est supremo altior autem aut aequalis aut etiam ipso tenore inferior (f. A iiii');
Supremum est illa pars cantus compositi: quae altitudine caeteras excedit (f. b iiiii);
Proportionale musices (1473), III, Cap. 4: Est autem primaria pars totius compositi cantus fundamentum relationis quam primo factam ut principalem caeterae respiciunt. Et haec frequentius immo fere semper tenor est, ita quidem dictus quasi caeteras partes sibi subditas tenens. Hoc patet per infinitos cantus, quorum si tenor praetermittatur, caeterae partes ad invicem discordantes difformiter et acerbe nostras aures offendunt. Interdum vero suprema pars primaria est, scilicet dum alcui alto cantui simpliciter composito unam aut plures addimus partes, ut hic [Notenbeispiel] (CSM 22, IIa, 50: IV,3 ff.);
vgl. auch Tinctoris' Stimmenbezeichnung „Supremum" für die oberste Stimme im dreistimmigen, mit Supremum, Contratenor und Tenor bezeichneten Satz im *Liber de arte contrapuncti* (1477; CSM 22, II, 27: V,10);
De inventione et usu musicae (1487): Multiplices vero ac figurati cantus: ob multiplicem vocum diversitatem: diversi multipliciter inventi: quorn difficiles sint: plura clarissimorum cantorum: et rebus divinis et humanis adhibitorum genera constituunt. Enimvero: alii dicuntur tenoriste: alii contratenoriste: et alii supremi. Preterea: tenoristarum et contratenoristarum alii sunt imi hoc est vulgo bassi: et alii alti. Tenoristas vocamus: qui partes illas cantuum quos tenores appellamus canunt. Contratenoristas: qui contratenores: et supremos: qui supremas (ed. Weinmann, NA Tutzing 1961, 33).

Autoren des dtsch. Sprachraums benutzen im 16. Jh. in lat. Texten zur Kennzeichnung der Oberstimme vorrangig discantus oder cantus (bzw. in dtsch. Texten Discant), Bezeichnungen, die vielfach als „pars suprema", „vox suprema" oder „suprema" angesprochen werden:

A. Ornitoparchus, *Musicae activae micrologus* (Lpz. 1517) IV, 5, *De cantilene partibus ac clausulis*: Discantus est cuiuslibet cantilene pars suprema. Uel est harmonia puellari voce modulanda (f. L iij);
H. Glareanus, *Dodekachordon* (Basel 1547) III, 25: Sanè uocum initia hisce IIII produntur literis, S.C.T.B. & S quidem supremæ uocis, nos Cantum uocamus, C. Contratenoris, nunc Altum nominant. T. Tenoris. B. Baseos (445);
II, 7: Neque enim pueri clamantis uox, quantumuis acuta, superabit uiri bene uocalis sonum. Inde etiam uidemus quàm nihil efficiant uoces superiores absque inferiorum uocum Basi, ut uocat Iulius Pollux, à qua uulgo nomen Bassum temerè in usum uenisse existimo. Neque uero iucundior alius cantus est, quam in quo firma sonabit infima uox, etiamsi suprema suauius auditum permulcet, sed omnino in garritum ueniunt omnes superiores uoces, si robore infimae uocis destituantur (84);
II, 38: Supremam uocem pueri maximè canere possunt (178);
III, 13: Quem penes arbitrium est, & uis & norma loquendi, ut inquit Flaccus. Hic igitur usus supremam uocem Cantum uocat, mediam Tenorem, imam Basin, non absurda per Iouem ratione (239);
H. Faber, *Musica poetica* (hs. Hof 1548): Discantus: Est cantilenae uox suprema vel est harmonia puerili voce modulanda et dicitur quasi diuersus cantus, quia haec uox suauior caeteris est atque statim post inuentum tenorem formatur (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 51);
S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiæ condendæ ratio* (Erfurt 1592) II, *De Partibus Harmoniæ*: Principales [partes] tamen tantum quatuor sunt. Bassus videlicet, Tenor, Altus, Cantus... Et νήθην in senario *Supremam* vel DISCANTVM, quod in extremis sonis versaretur, & primus ad discendum pueris proponeretur, quibus maximé propter vocis acumen conveniret... (f. B 7' ff.);
J. Nucius, *Musices Poeticae* (Neiße 1613): Prima Vox communi Vocabulo Cantus dicitur, idque κατὲξοχὴν sicut vulgus eodem respectu Discantum, quasi dicas Biscantum ab excellentia soni nominat. Multis etiam vox suprema: item superius nuncupatur: Est autem Discantus cujuslibet Harmoniæ vox altissima, puerili aut puellari voci accommodata (f. F 2').

Offensichtlich haben sich im deutschsprachigen Raum die in Italien längst gängigen Termini supranus und soprano auch in der 2. Hälfte des 17. Jh. noch nicht

durchgesetzt, was sich beispielsweise an den Ausführungen von M. Pexenfelder ablesen läßt:

Apparatus eruditionis (Nürnberg 1670), Cap. 59, *Musica*: Hinc dicitur Cantio constare Ternione, Quaternione, Senione, Ogdoade Cantorum; quorum acutissime cantans, Suprema Vox appellatur, quem Graeci vocant Oxyphonum, vulgus Discantum (416).

Auch in anderen Ländern sind die Bezeichnungstraditionen uneinheitlich. So findet im engl. Sprachbereich eine Gleichsetzung von soprano mit treble statt, und noch Ende des 18. Jh. sind die Benennungen für die höchste Stimme je nach Sprachgebiet verschieden:

Ch. Burney, *The present state of music in France and Italy* (London 1773): *Mezzo Soprano*, a second treble, or voice between the treble and counter-tenor (VII);
Soprano, the supreme, or treble part, in vocal compositions (VIII);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I (Lpz. [2]1792), Art. *Discant*: Eine der vier Hauptgattungen, in welche die menschliche Stimme in Ansehung ihrer Höhe eingetheilt wird, und zwar die höchste, welche nur Kinder, oder die weibliche Kehle, oder Castraten erreichen. Diese Stimme wird deßwegen von den Italienern Soprano, und von den Franzosen le Dessus, die oberste genennt. Hiernächst nennt man auch den für diese höchste Stimme gesetzten Gesang den Discant, dem man auch im Schreiben der Noten die oberste Stelle giebt (686 b).

III. In Zusammenhang mit der Entstehung des Sologesangs und der Ausbildung der neuen Gattungen Oper, Oratorium und Kantate in Italien um 1600 benennt soprano nicht mehr die Lagenstimme, sondern die HÖCHSTE STIMMLAGE DER VOKALMUSIK, seit dem 18. Jh. auch die höchste Stimmlage des Instrumentalsatzes.

(1) Die Komponisten der virtuosen ital. Gesangskunst und der sogenannten seconda pratica favorisieren für die höchste Solostimme bzw. die höchste Stimme im konzertierenden Ensemble fast ausschließlich die Stimmenbezeichnung soprano, die zu einer MIT DEM AFFEKTGESTEUERTEN SOLOGESANG KONZEPTIONELL VERKNÜPFTEN STIMMLAGENBEZEICHNUNG wird. Zugleich wird die spezifische Wirkung dieser Stimmlage auf den Zuhörer hervorgehoben.
Bereits G. Zarlino charakterisiert – noch vor dem Hintergrund des kontrapunktischen Satzes – die Wirkung der als „schön", „geschmückt" und „erlesen" beschriebenen Sopran-Stimme auf die Zuhörer:

Istitutioni harmoniche (Venedig [1558] [3]1573), III, Cap. 58: Se hora da quello, che si è detto, vorremo essaminare la proprietà di queste parti, ritrouaremo che'l Soprano: come quello, che è più acuto d'ogn'altra parte, & più penetratiuo all'Vdito, farsi vdire anco prima d'ogn'altra: la onde si come'l Fuoco nutrisce, & è cagione di far produrre ogni cosa naturale, che si troua ad ornamento, et a conseruatione del Mondo; cosi il Compositore si sforzarà di fare, che la parte più acuta del la sua cantilene habbia bello, ornato et elegante procedere di maniera che nutrisca, & pasci l'animo di quelli, che ascoltano (281).

A. Guidotti bezieht in seiner Vorrede zu E. de' Cavalieris *Rappresentazione di anima, e di corpo* (Rom 1600) den Soprano als höchste Stimme des Sologesangs in seine auf dem Prinzip des Variierens basierende Affektkonzeption ein:

Il passar da vno affetto all'altro contrario, come dal mesto all'allegro, dal feroce al mite, e simili, commuoue grandemente. Quando si è cantato vn poco à solo, è bene far cantar i Chori, & variare spesso i tuoni; e che canti hora Soprano, hora Basso, hora Contralto, hora Tenore... (o. S.).

Auch andere fortschrittliche Musiker und Theoretiker dieser Zeit benutzen den Begriff im Kontext von Sologesang und Oper. Seit der 1. Hälfte des 17. Jh. ist die Bezeichnung soprano in Italien gängig und scheint keiner weiteren Erklärung zu bedürfen. Abgeleitet von den figurativen Bedeutungen „ausgezeichnet" und „königlich" zeichnet sich – ebenfalls seit dem frühen 17. Jh. – eine besondere Hochschätzung der mit soprano benannten Stimme ab. Seit dem 18. Jh. ist dann der Terminus auch für die höchste Stimmlage des Instrumentalsatzes belegt:

A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna 1608): LE Messe, Salmi, Cantici, Motetti, & Concerti per concertare con l'Organo, debbono essere in istile, affetuoso, deuoto, vago, & recitatiuo, imitando le parole, & vsando grauità nel concertare... Ne sia questo mio pensiero, se cantando per esempio il Dixit à versetti in canto fermo, in vno stesso tempo vno cantasse Donec ponam, l'altro, Virgam, il terzo Tecum principium, & così successiuamente, oime, che confusione saria questa? Così nella Musica, se il Soprano, Alto, Tenore, & Basso nell'istessa battuta cantano parole diuerse non è egli il medesimo? in vero si (18);
Quatro voci differenti ricercansi al perfetto Conserto Musicale, & queste sono Soprana, Alta, Corista, & Bassa (146, recte 138);
P. della Valle, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* (Florenz 1640): Ma lasciando delle altre voci, per dire un poco de' soprani, che sono il maggiore ornamento della musica, V. S. vuol paragonare i falsetti di quei tempi co' i soprani naturali de' castrati che ora abbiamo in tanta abbondanza (zit. nach: A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, 163);
Z. Tevo, *Il musico testore* (Venedig 1706) II, Cap. 16: Dopo il Basso è in prima consideratione il Soprano, non solo come Parte sopra acuta, e più nobile delle altre, mà pur anche come Parte estrema, poiche con le Parti estreme si deve procedere con giudicio, perche si scuoprono più delle altre, & il Soprano come più acuto si fà sentire più d'ogni altra Parte; onde non deve essere di minore osservatione del Basso, e se questo è la base, il Canto è la parte più eminente della Musical fabrica. Questa Parte è addattata a Fanciulli, e gode d'intervalli mediocri, e deve andare con modo dolce, & elegante, con pochi salti, e questi facili, con groppetti, trilli, e fioretti ben ordinati; abborrisce li salti grandi, principalmente di ottava all'ingiù; deve nelle fughe imitare il

Tenore, e nelle cadenze pare suo Fratello; viene assomigliato al Fuoco per la sua altezza, e vivacità (83);
J. G. L. Wilke, *Mus. Hwb.* (Weimar 1786): S o p r a n o ... Bey der Instrumentalmusik kann man mehrentheils die Violin, als den Soprano betrachten (105);
C. Gervasoni, *La scuola della musica* (Piacenza 1800): Quella parte di Musica a cui appartengono i suoni più acuti che nella Musica vocale s'impiegano, e che per conseguenza trovasi generalmente ad ogn'altra superiore, si è il Soprano. Questo è proprio naturalmente della voce delle Donne e de' Fanciulli; e si esegiusce pure comunemente da que'musici, così detti Soprani, i quali hanno la voce loro d'un'ottava più alta della vocale che è naturale all'uomo. Impiegasi il Soprano non solo nella Musica a più parti di diverso carattere, ma si divide ancora in primo e secondo Soprano, ed inoltre serve sovente per varie Cantate a solo (196);
F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879), Art. *Sopran*: Er bildet in vollständigen Singstücken die Hauptstimme und verlangt daher die meiste Ausbildung im Satze. In der Instrumentalmusik vertritt die erste Violine und in Harmoniemusiken die erste Flöte, Oboe oder Klarinette die Stelle des Sopran (241).

Demgegenüber bevorzugen konservative Kontrapunktiker die Benennungen canto und cantus. G. M. Artusi beispielsweise, ein Vertreter der prima pratica, benutzt zur Kennzeichnung der obersten Stimme in *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* (Venedig 1600, beispielsweise f. 21 f.) sowohl canto als auch soprano, in seinem *Discorso secondo mvsicale di Antonio Braccino da Todi* (Venedig 1608, 11 f.) lediglich den Terminus canto.
In seinen Aufführungsanweisungen zu den *Salmi a qvattro chori per cantare e concertare* verwendet L. Viadana 1612 soprano sowohl im Sinne der (alten) Lagenstimme als auch im Sinne der (neuen) Stimmlagenbezeichnung, eine für die Zeit des Übergangs typische Situation. Die oberste Lagenstimme im Satz bezeichnet Viadana allerdings auch mit dem Terminus Canto:

Modo di concertare i detti salmi a qvattro chori (Venedig 1612): Il Terzo Choro a Quattro, sarà Acuto: Il Primo Canto, come sopranissimo, sara sonato da Cornetto, ò Violino. Il Secondo sarà cantato da vna più buona voce, ò da due, ò da tre di Soprano. L'Alto, è vn mezzo Soprano, e sarà cantato da più voci e Violini, e Cornetti storti. Il Tenore sarà ancor' esso cantato da più voci, con Tromboni, e Violini, e Organo all'Ottaua alta.
Il Quarto Choro a Quattro, sarà Graue, cioè à voci pari: Il Soprano, e vn'Alto bassissimo, e sarà cantato da più voci, con Violini all'ottaua, e Cornetti storti... (Stimmbuch d. Gb., 2).

Außerhalb Italiens gilt die Bezeichnung soprano in der Regel bis ins 18. Jh. als spezifisch ital. Benennung der Oberstimme, während lat. und dtsch. Texte weiterhin vorrangig Discantus, Discant oder Cantus für die Oberstimme benutzen. In dtsch. Texten findet sich meist im Appendix oder unter den zu erklärenden Termini eine Erläuterung des Begriffs soprano bzw. Sopran.
Wohl als erster dtsch. Theoretiker führt N. Gengenbach soprano als ital. Terminus ein und setzt ihn mit den in Deutschland üblichen Bezeichnungen gleich, ein Verfahren, das von späteren Autoren übernommen wird. Dabei gehen lat. schreibende Autoren von der lat. Bezeichnung Cantus aus:

Musica Nova. Newe Singekunst (Lpz. 1626): *Folget nun von den Italienischen Terminis*: Soprano: id est, Supremus, a, um, ist so viel als Discantus, quasi suprema Vox (146);
Chr. Demantius, *Isagoge artis mvsicae* ([Nürnberg 1607] Freiberg i.S. [8]1632), Appendix: *Soprano* ist die öberste und höchste Stim in einem Chor/ sonsten *cantus* oder *Discantus* genennet (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Chr. Demantius*, Mf X, 1957, 58);
L. Ribovius, *Enchiridion mus.* (Königsberg 1638): Soprano *i. e. supremus*, ist so viel als *suprema vox*, die Oberstimm oder *Discantus*, Fr. *Dessus* die Oberste Stimm (154);
A. Kircher, *Mvsvrgia vniversalis* (Rom 1650) I, Liber V: *Cantus* (qui & Discantus seu Superior, Italis Soprano, Gallis Hautcontie, Grecis Netodus dicitur) est cuiuslibet harmoniæ vox altissima, puerili plerunque voci accommodata. Interuallis maximè gaudet mediocribus, tertijs, quintis & sextis; A grandioribus mirum quantum abhorrens, cuiusmodi sunt crebriores octauæ præsertim in descensu, ac semper Tenorem... tùm in concordantiarum, tum in fugarum clausularumque ratione perficit; in naturà rerum ignem refert, in imo contineri nescium (218);
Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701): Cantus in specie, qui & Discantus, seu Superior, Italis Soprano, Gallis Hautcontie dicitur, est cujuslibet harmoniæ vox altissima, puerili plerumque & Virginali voci accommodata (10);
WaltherL (Lpz. 1732): Soprano [*ital.*] die höchste unter den Singe-Stimmen (572).

J. R. Ahle verweist in seiner *Kurzen/ doch deutlichen Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst* (Mühlhausen 1690, 27) immerhin unter dem Stichwort *Soprano* auf den Discant, und noch im 18. Jh. wird der ital. Terminus vielfach mit Discantus oder Cantus gleichgesetzt. Für J. Mattheson schließlich gilt gegenüber der nunmehr als „barbarisch" eingestuften Bezeichnung Discant die ital. Stimmenbezeichnung Sopran als die „zierlichere Benennung", die dann Mitte des 18. Jh. üblich und verbreitet ist:

Kleine General-Baß-Schule (Hbg 1735): Zuletzt ist unter den singenden Stimmen die höheste/ dünneste und feineste der bey uns sogenannte *Discant*/ oder Sopran. Von andern Stimmen kann man sagen: cantant, sie singen; von dieser aber dis vel bis cantat, sie singet und klinget doppelt: das ist – zweymahl so helle und schön/ als jene; und hievon hat sie ohne Zweifel den barbarischen Nahmen, *Discant*. Was die zierlichere Benennung des *Sopran* betrifft, so entspringt solcher von dem Wörtlein supra, welches die Welschen sopra schreiben: und bedeutet *über, oben, hoch, erhöhet*, als wollte man sagen: suprema vox, *la voix souveraine*. Die Italiäner nennen diese Stimme auch schlechtweg... Canto, als ob sie allein werth sey/ vorzüglich ein Gesang zu heissen (79 f.);
J. A. Scheibe, *Abh. vom Ursprunge u. Alter d. Musik* (Altona u. Flensburg 1754), *Historische u. critische Vorrede*: Wenn ich daher finde, daß man statt Cantata *Singgedicht*, statt Aria *Gesang* oder *Lied*, statt... Discant *Singestimme*, statt Soprano *Oberstimme*, statt Basso *Grundstimme* u.s.w. sagen will: so ist zu merken, daß alle diese neuen deutschen Ausdrücke un-

deutlich, unverständlich, und zum Theil so gar zweydeutig sind (LI f.).

(2) Noch auf der Basis des kontrapunktischen Satzes weist N. Vicentino 1555 wohl als erster der soprano genannten Stimmlage einen FESTEN AMBITUS MIT ZUGEHÖRIGER SCHLÜSSELUNG zu, dessen Umfangsgrenzen allerdings nicht einheitlich übernommen werden. Mit Blick auf den Bezug der Stimmen untereinander gibt Vicentino für den soprano den Ambitus h-e" mit c-Schlüssel auf der untersten Linie vor und beschreibt den dieser Stimme zugeordneten Klangraum folgendermaßen:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555), Lib. IV, Cap. 17, *Dei termini & Modi, che si debbono tenere nel comporre le parti, del canto figurato con gli essempi*: ...acciò che il compositore sappi procedere, per ogni parte, terrà questo ordine, che il Tenore sopra il Basso, communamente di ascendere dodeci uoci, & fin a tredeci; & con il semitono uerra più commodo, che con il tono; et il contr'Alto ascendera fin a quindeci uoci in sedeci con il semitono, sopra il Basso; & l'estremo del soprano con il Basso, dè essere XIX. uoci, & XX. con il semitono. Questa estremità, seruirà commodamente, alle compositioni fatte, à quattro, à cinque, à sei, & à sette uoci, & quando sarà à otto uoci, & à più per commodità delle parti si potrà ascendere, in XXII. uoci il soprano sopra il Basso (f. O ij).

Für A. Banchieri umfaßt dann 1614 der Ambitus der mit „Soprana [voce]" bezeichneten Stimme die Töne h-f", der nicht eigens benannte c-Schlüssel befindet sich ebenfalls auf der untersten Linie:

Cartella mus. (Venedig 1614), *Vtili et civili docvmenti a gli stvdiosi cantori*: Qvatro voci differenti ricercansi al perfetto Conserto Musicale, & queste sono Soprana, Alta, Corista, & Bassa, il Cantore che possiede l'vna di queste, in tre condicioni la possiede, cioè voce di testa, voce di petto, & voce obtusa; quello che dalla natura vien dotato della prima, è Cantore perfettissimo; quello che ha voce di petto è Cantore perfetto, & chi tiene in se voce obtusa, è Cantore imperfetto, & prima voce di testa intendesi quella, che in Soprano, senza incomodo aggiunge ad vna distanza di dodeci voci (146, recte 138).

M. Scacchi unterscheidet im *Cribrum mus.* (Venedig 1643, *Lettera per maggiore informatione*, o. S.) „chiaue del soprano" und „[chiaue] del mezzo soprano", Termini, die andere Theoretiker – seit dem frühen 18. Jh. auch in dtsch. Traktaten – aufgreifen. So führt Fr. Gasparini in *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708, 111) den „Chiave di mezzo Soprano in seconda riga" und den „Chiave di Soprano in prima riga" an. Auch J. Mattheson (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 69) benennt den c-Schlüssel auf der untersten Linie mit den ital. Ausdrücken Soprano und Canto, mit franz. Dessus und dtsch. Discant, während V. Manfredini (*Regole armoniche*, Venedig 1775, 8 f.) vom „Chiave di C, che serve per le voci acute di... Mezzosoprano [a-e"], e Soprano [c'-a"]" spricht.

Mit der wohl erstmaligen Verwendung des Begriffs „mezzo Soprano" durch L. Viadana beginnt zu Anfang des 17. Jh. die Differenzierung der Sopran-Stimmlage (*Modo di concertare i detti salmi a qvattro chori*, Venedig 1612, Stimmbuch d. Gb., 2). Auch Banchieri benutzt in dem eingangs zit. Werk bei der Dreigliederung der Stimmlagen (ordine graue, ordine acuto, ordine sopracuto) den Begriff „mezi Soprani":

Graue ordine, che s'appartiene al Basso, Acuto che s'appartiene alla parte medie, che sono Tenore, & Alto, & Sopracuto che s'appartiene a gli Soprani, & mezi Soprani (39).

In seiner systematischen Aufstellung der Stimmen unterscheidet G. B. Doni den „Soprano ordinario", den er den voci acute zuteilt, und den „mezzo soprano", der den voci mezzane zugehört. Fortan wird der Mezzosopran als tiefer Sopran, hoher Alt und als Mittellage zwischen beiden Stimmlagen definiert:

Annotazioni sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi (Rom 1640), *Trattato sopra i Tuoni o Modi veri*: Conuien dunque sapere che, se bene i gradi delle voci sono quasi infiniti, & indeterminati; tuttauia tre notoriamente se ne sentono diuersi; l'acuta che noi diciamo *Soprano*; la mezzana, che dicono Tenore; & la graue, ò quella del Basso: oltre le quali si conosce assai manifestamente quella del Contralto, egualmente distante dal Soprano, & dal Tenore; ò pure alquanto più vicina al Soprano... Trà queste parti (volendole diuidere più sottilmente) se ne pongono delle altre; come il *Baritono* trà il Basso, e'l Tenore; & il *Mezzo soprano* [g–c"] trà il Contralto, e'l Soprano: come anco verso gl'estremi, se ne trouano delle altre: poiche sotto il Basso comune si troua il *Basso profondo*; che scende più giù alcune voci; più, ò meno, secondo la dispositione di chi canta; & dalla parte di sopra, oltre il Soprano comune [h–e"], si troua *vn Sopracuto* [d'–g"]: anzi, perche ciascuna delle tre classi habbia tre gradi, vi si può aggiugnere vn *Soprano acutissimo* [f'–c'"]: perche effettiuamente si trouano alcuni putti interi, & castrati; & alcune fanciullette di voce sopramodo acuta; & che facil-mente eccedono d'vna quinta l'ordinario Soprano (154);

N. d'Aubigny von Engelbrunner, *Briefe an Natalie über d. Gesang* (Lpz. 1803): Es giebt nämlich noch eine Mittelstimme zwischen dem Diskant und Alt für das weibliche Tongebiet, die weniger hoch als erstere, und weniger tief als letztere singt... Diese Zwischenstimme nennt der Italiäner soprano comodo (ed. Schmitt-Thomas, Ffm. 1982, 93 f.);

G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst zum Selbstunterricht* (Mainz [1817–21] [2]1824): Man theilt deshalb die menschlichen Singstimmen überhaupt in folgende vier Hauptgattungen ein: 1.) Hohe Weiber- oder Knaben- oder Kastratenstimme: Sopran-, oder Diskantstimme. Italiänisch *Soprano*, Französisch *Dessus*... Ausser diesen vier Hauptgattungen findet man auch noch einige Mittelgattungen oder Unterarten. Eine Singstimme nämlich, welche nicht ganz die Höhe des Soprans, aber auch nicht ganz die Tiefe des Altes erreicht, und daher zwischen beiden die Mitte hält, heisst, wenn sie sich, ihrem Umfang und Charakter nach, mehr dem wirklichen Sopran, als dem Alte nähert: tiefer Sopran, Halbsopran, *mezzo Soprano, Bas-Dessus*: hoher Alt aber, wenn sie sich mehr der Altstimme nähert (I, 148 f.);

HäuserL (Meissen 1828): Mezzo-Soprano, Halb-Sopran, wird diejenige Singstimme genannt, die nicht ganz die Höhe des Soprans und nicht ganz die Tiefe des Altes erreicht, und sich ihrem Umfang und Character nach, mehr dem wirklichen Soprane, als dem Alte nähert (I, 140);
BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Harmonie*: ...In der Mitte steht der tiefe Sopran... (it. mezzo Soprano, fr. Bas-dessus, Halbsopran) (125);
A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* III (Lpz. 1845): Zwischen diesen vier Hauptklassen [Sopran, Alt, Tenor, Bass] treten nun noch M i t t e l k l a s s e n auf, von denen wir nur den M e z z o s o p r a n – eine Stimmgattung, die die Mitte hält zwischen Sopran und Alt und etwa vom kleinen b oder a bis zum zweigestrichnen f oder g – und den B a r i t o n – eine hohe, sich dem Tenor nähernde Bassstimme... zu merken (347).

(3) Seit Anfang des 17. Jh. bezeichnet soprano bzw. später Sopranist auch den SÄNGER BZW. DIE SÄNGERIN MIT ENTSPRECHENDER STIMMLAGE, wobei diese eine wechselnde Besetzung durch Falsettisten, Kastraten, Knaben- oder Frauenstimmen erfährt.
Unmittelbar nach der Jahrhundertwende findet sich der Terminus in Musikdrucken des generalbaßbegleiteten Sologesangs, so beispielsweise in L. Luzzaschis *Madrigali... per cantare, et sonare a uno, e doi, e tre soprani* (1601). Anläßlich der Aufführung von Cl. Monteverdis *L'Orfeo* verwenden Mantuas Thronfolger Francesco Gonzaga und sein Bruder Ferdinando in ihrem Briefwechsel soprano ebenfalls für den Sänger dieser Stimme:

Brief von Ferdinando Gonzaga an Francesco Gonzaga (14. 1. 1607): ...Io conforme al commandamento di V. A. ho ritrovato un soprano castrato quale veramente non è di quelli che V. A. senti ma ha recitato due o tre volte cantando in comedie ottimammente questo e allievo di Giulio Romano... e salariato del G. Duca (zit. nach: *Claudio Monteverdi. Orfeo*, hg. von J. Whenham, Cambridge opera handbooks, Cambridge 1986, 167);
Brief von Francesco Gonzaga an Ferdinando Gonzaga (2. 2. 1607): ...quando V. E. riceverà questa mia, il castrato, ch'Io desidero sarà giunto quà, ò almeno sarà in viaggio, ...senza questo soprano non si potrebbe in modo veruno rappresentare [la favola] (168).

Um 1600 sind die konzeptionellen Veränderungen in der Musikanschauung begleitet von einem Wandel in der Besetzung der Sopran-Stimme. Sind vor 1600 insbesondere Falsettisten aus Spanien in den ital. Sängerkapellen anzutreffen, so treten in der als Sopran bezeichneten Sängergruppe der Cappella Sistina erstmals 1588 Kastraten an die Stelle der Falsettisten (vgl. Hucke, 382). Soprano bzw. soprano naturale (später auch Sopranist) fungiert seit um 1600 und insbesondere in der ersten Hälfte des 18. Jh. als Synonym für castrato. Dabei bleibt auch die Falsett-Besetzung praktikabel:

V. Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (Hs. Lucca 1628): Et oltre a questi molti altri soprani, come Gio. Luca, Ottavio Durante, Simoncino, Ludovico, che cantavano in voce da falsetto, e molti altri eunuchi di Cappella, et altri come un Onofrio pistoiese, un Mathias spagnuolo, Gio. Gironimo perugino e molti altri... (zit. nach: A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, 110);
P. della Valle, *Della musica dell'età nostra* (Florenz 1640): Ma lasciando delle altre voci, per dire un poco de' Soprani, che sono il maggiore ornamento della Musica, V. S. vuol paragonare i Falsetti di quei tempi co i Soprani naturali de' Castrati, che ora abbiamo in tanta abbondanza... I Soprani di oggi, persone di giudizio, di età, di sentimento, e di perizia nell' arte esquisita cantano le loro cose con grazia, con gusto, con vero garbo, vestendosi degli affetti rapiscono a sentirli (zit. nach: G. B. Doni, *De' Trattati di Musica* II [= *Lyra barberina* II], Florenz 1763, 256);
J. Mattheson, *Critica Musica* I (Hbg 1722): Da überdem die Italiänischen Stimmen eben so stark als angenehm sind/ vernimmt man auf das deutlichste was auf ihren Theatris gesungen wird: hergegen verliehrt sich die Helffte von dem/ was die Franzosen vorbringen/ man müste ihnen denn sehr nahe seyn/ oder es zu errathen wissen. Die Französischen Sängerinnen zum Sopran sind gemeiniglich kleine Mädgen ohne Lunge/ ohne Krafft und ohne Athem; dahingegen der besagte Sopran in Italien von starken Männern besetzt wird/ deren feste und helle Stimmen sich mit aller Reinlichkeit/ auch in den geraumesten Orten hören lässet/ ohne daß der Zuhörer eine Sylbe davon verliehret/ er sey auch/ wo er wolle (143 a);
J. G. L. Wilke, *Mus. Hwb.* (Weimar 1786): Soprano... der höchste, nämlich Sänger in der Vocalmusik, d.h. der Discant (105);
AnderschW (Bln 1829): SOPRANO. Diskantstimme. – Ein Kastrat (383);
BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Harmonie*: ...S o p r a n i s t ; so heißt auch der Kastrat... (125).

Bedingt durch den Aufstieg der Opera buffa und den Verfall der alten Opera seria ist etwa ab der Mitte des 18. Jh. ein Rückgang der Zahl der Kastraten zu verzeichnen. Die Termini Sopran bzw. Soprano werden nun zunehmend auch mit einer weiblichen Besetzung konnotiert, während die entsprechende Knaben-Stimme als Discant bezeichnet wird:

Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) II, 1: *Von d. Untersuchung u. Pflege menschlicher Stimme*: Viele Stimmen sind in der Jugend schön; verändern sich aber, absonderlich bey dem männlichen Geschlechte, mit dem Anwachs der Jahre dergestalt, daß sich alles biegsame, geschmeidige und gelenckige Wesen darüber fast gar verlieret... Daher gibt es keine beständigere Sopran-Stimmen, als im weiblichen Geschlechte... (94);
Andere Stimmen, die man in der Jugend fast gar nicht gebrauchen kan, werden hernach offt die stärckesten, geschicktesten und hohlesten, bey zunehmendem Alter des männlichen Geschlechtes, welches bey der Mutation, von der sogenannten Discant-Stimme gemeiniglich auf einen Tenor, und vom Alt auf den Baß fällt (95);
P. Serra, *Introd. armonica sopra la nuova serie de' suoni modulati...* (Rom 1768): Tanto le voci virili di *basso, baritono* e *tenore*, come l'effeminate di *contralto* e di *soprano*, distinguonsi dalla estensione profonda, e similmente ancora dalla estensione acuta (zit. nach: M. Beghelli, *Sulle tracce del baritono*, in: *Tra le note. Studi di lessicologia mus.*, hg. von F. Nicolodi u. P. Trovato, Fiesole 1996, 76).

Die Besetzung der Soprano genannten Stimmlage mit einem Knabensopran ist weiterhin üblich:

Z. Tevo, *Musico testore* (Venedig 1706): Dopo il Basso è in prima consideratione il Soprano, non solo come Parte sopra acuta, e più nobile delle altre, mà pur anche come Parte estrema, poiche con le Parti estreme si deve procedere con giudicio, perche si scuoprono più delle altre, & il Soprano come più acuto si fà sentire più d'ogni altra Parte; onde non deve essere di minore osservatione del Basso, e se questo è la base, il Canto è la parte più eminente della Musical fabrica. Questa parte è addattata a Fanciulli, e gode d'intervalli mediocri, e deve andare con modo dolce, & elegante, con pochi salti, e questi facili, con groppetti, trilli, e fioretti ben ordinati; abborrisce li salti grandi, principalmente di ottava all'ingiù; deve nelle fughe imitare il Tenore, e nelle cadenze pare suo Fratello; viene assomigliato al Fuoco per la sua altezza, e vivacità (83);

St. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro mus. ital.*, Bd. I (Bologna 1783): Nel principio delle drammatiche rappresentazioni in musica il carattere di Soprano era per lo più eseguito da fanciulli. Ma l'ingrossamento della voce, che succedeva in loro col crescer dell'età, e la difficoltà, che si trovava nel conseguire, ch'eglino dassero al canto tutta quella espressione d'affetto, della quale non sono capaci gli anni più teneri, costrinsero i direttori degli spettacoli a prevalersi degli eunuchi (269).

Mit dem endgültigen Niedergang der Kastraten im 19. Jh. und dem prägenden Einfluß der Gesangslehre des Pariser Konservatoriums findet der Terminus fast ausschließlich für die höchste Frauenstimme Verwendung, als „primo soprano" (bzw. bei G. Schilling auch „soprano absoluto") in der ital. Oper auch für die Altstimme (contralto musico), für die nun Partien konzipiert werden, die man zuvor mit Kastraten besetzt hätte:

N. d'Aubigny von Engelbrunner, *Briefe an Nathalie über d. Gesang* (Lpz. 1803): Nach der Einrichtung der Natur gehören im erwachsenen Alter zwei dieser Stimmen, der Baß und Tenor, dem männlichen; die beiden andern, C o n t r e a l t und D i s k a n t oder S o p r a n o, wie ihn die Italiäner nennen, dem weiblichen Geschlecht. Wo eine Umtauschung statt findet, hat die Kunst die Natur aus ihren Rechten vertrieben, wie man häufig bei französischen Tenoristen findet, die ihre Stimme oft so hoch hinauf schrauben, daß ihre Parthie füglich durch einen weiblichen C o n t r e a l t erreicht wird; oder bei den männlichen Sopranisten, die in Italien die Stimme der prima Donna übernahmen, da man auf den Bühnen der Geistlichkeit [sc. in Rom] keine weibliche Stimmen vor der Revolution zuließ (ed. Schmitt-Thomas, Ffm. 1982, 87 f.);

B. Mengozzi, *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* (Paris 1803): Les femmes ont également trois espèces de voix: la Haute Contre, appellée Contralto par les italiens, le Bas dessus, qu'ils appellent Mezzo Soprano, et le Dessus, qu'ils nomment Soprano.

Nous appellerons donc la voix basse des femmes *Contralto*, pour ne pas choquer l'usage reçu en la nommant *Haute Contre*, la voix du medium *Bas dessus* et la voix aiguë *Dessus* ou *Soprano* (3 f.; zit. nach Beghelli I, 233);

Ders., *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi* (Mailand 1825): La voce si divide in due generi, cioè in voce di uomo ed in voce di donna. Ciascheduna di queste voci si divide in *grave*, in voce di *mezzo* ed in voce *acuta*... Le donne hanno esse pure tre specie di voci: contralto, mezzo soprano, soprano (3; zit. nach Beghelli I, 233);

Ders., *Singschule d. Conservatorium d. Musik in Paris* (Lpz. o. J.): Wir glauben demnach die drei männlichen Stimmen benennen zu müssen, Bass, Baritono und Tenor. Auch die Weiber haben dreierlei Stimmen, den Contrealt der Italiäner, den tiefen Diskant, oder mezzo soprano, und den hohen, den sie Soprano nennen. Wir wollen die tiefe Weiberstimme Contrealt nennen, um nicht gegen den angenommenen Gebrauch zu verstoßen; die mittlere Stimme tiefen Diskant, und die hohe Diskant, oder Sopran (7);

Castil-BlazeD (Paris 1821): Soprano... Les parties de soprano sont chantées par les femmes, les enfans, etc. (II, 274 f.);

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. VI (Stuttgart 1838), Art. *Sopran*: S o p r a n oder D i s c a n t, die höchste der vier Hauptstimmen, in welche man den Umfang aller Töne, welche die menschliche Stimme hervorbringen kann, eintheilt. Sie wird deshalb von den Italienern auch S o p r a n o, und von den Franzosen l e D e s s u s genannt. Oft giebt man ihr auch den Namen C a n t o (von cantare – singen), und vermuthlich zwar deshalb, weil *sie* in dem mehrstimmigen Gesange den Hauptgesang führt. Nur Frauenzimmer, Knaben... und Castraten können die Höhe dieser Stimme erreichen. Weil aber selbst diese hohen Stimmen von verschiedenem Umfange sind, so unterscheidet man 2 Gattungen derselben, und nennt diejenige Discant- oder Sopranstimme, welche sich von dem eingestrichenen c bis wenigstens zum zweigestrichenen a und noch höher erstreckt, den h o h e n D i s c a n t, diejenige aber, welche einen nicht so hohen, aber nach der Tiefe hin wenigstens bis zum kleinen a und g erweiterten Umfang hat, den t i e f e n D i s c a n t oder ital. m e z z o s o p r a n o (Mezzo Sopran), franz. B a s - d e s s u s, zuweilen auch hohen Alt... Uebrigens heißt S o p r a n o jetzt durchaus in ganz Italien die Altsängerin, welche gewöhnlich die männlichen, ehemals von den eigentlichen S o p r a n i (den Castraten) dargestellten Rollen singt. Daher ihr Name. P r i m o s o p r a n o oder auch S o p r a n o a b s o l u t o, obgleich Beides im Grunde nicht ganz einerlei ist, weil der erste noch einen Anderen, letzterer aber Niemand neben sich zu dulden braucht, ist jetzt in ganz Italien also die erste Altsängerin, zum Unterschiede von p r i m a D o n n a, welche die erste eigentliche Sopransängerin ist (427 f.).

(4) In engem Zusammenhang mit der Entstehung und Entwicklung der ital. Oper und ihrer Dramaturgie dient der Terminus soprano seit dem frühen 17. Jh. zur Kennzeichnung einer besonderen Rolle oder eines Vokaltyps.

Wohl als erster koppelt Cl. Monteverdi die Stimmlage des soprano an die musikalische Darstellung bestimmter Rollen oder Personen, insbesondere der Winde und Nymphen:

Brief an A. Striggio (9. 12. 1616): Oltre di ciò ho visto li interlocutori essere Venti; Amoretti, Zefiretti et Sirene, et per consequenza molti soprani faranno de bisogno; e s'aggionge di più che li Venti hanno a cantare, cioè li Zeffiri e li Boreali (ed. Lax, Florenz 1994, 49);

Brief an A. Striggio (7. 5. 1627): Esso signore [O. Rinuccini], quando era in vita... me ne fece grazia dela copia non tanto, ma di pregarmi che la pigliassi, amando egli molto tal sua opera, sperando ch'io l'avessi a porre in musica. Holle datto più volte assalti, e l'ho alquanto digesta nella mia mente, ma

a confessar il vero a Vostra Signoria Illustrissima, mi riuscisse, al parer mio, non di quella forza ch'io vorei, per gli molti soprani che gli bisognerebbero per le tante Ninfe inpiegate, et con molti tenori per gli tanti pastori... (153).

Auch Theoretiker benutzen den Terminus zur Typisierung der höchsten Stimme und schreiben ihr zugleich bestimmte Rollen zu. Bei Doni ist soprano mit der musikalischen Darstellung von Göttinnen und Nymphen konnotiert, Spagna seinerseits empfiehlt, mit dieser Stimmgattung Jugendlichkeit darzustellen, nicht ehrwürdige Heilige:

G. B. Doni, *Trattato della musica scenica* (zw. 1623 u. 1626), in: *De' Trattati di Musica* II [= *Lyra barberina* II] (Florenz 1763): Onde dove parlassero tre Pastori giovani, si potrebbe ad uno assegnare la voce di un Baritono, al secondo di un Tenore, e al terzo di un Contralto; allontanando i sistemi almeno per terze: e parimente se fossero due Ninfe, all'una assegnare il Soprano più acuto, all'altra il più grave... A Iddio Padre, che si rappresenta sempre in forma di Vecchio, meglio al parer mio conviene un Baritono, che ogni altra voce. Agli Angeli, che sempre si figurano in forma di Giovanetti, secondo l'età che mostreranno, se li darà un Soprano più, o meno acuto, o pure un Contralto... Si deve avvertire anco, che dove sarà copia di voci, le più chiare, belle, e nette si assegnino alli Spiriti buoni, e Deità Celesti, e le fosche, aspre, fesse, e insoavi alli Spiriti maligni, e Deita Infernali... Nelle Dee gentili parimente si può fare qualche differenza, come sarebbe, a quelle, che si figurano più attempate, o più virili il Tuono più grave, come a Cibele detta Maestra degl'Iddei; ed a Bellona Dea della Guerra il Contralto: a Giunone, Cere, Minerva, e Venere il Soprano più grave: a Diana, e Proserpina più acuto... Alle Furie infernali alcuni assegnano il Soprano naturale; ma non molto a proposito a giudizio mio (86 f.);

A. Spagna, *Discorso intorno à gl'Oratorii* (Rom 1706): Il numero più perfetto in tali Componimenti, era una volta di quattro voci pari, cioè di Soprano, Contralto, Tenore, e Basso, per render poi più compita l'armonia ne Madrigali... (16);

Procurino parimente di appropriar le voci à que' Personaggi che s'introducono, e sarebbe errore di far cantare al Soprano le parti di un S. Hilarione, ò di un S. Paolo Primo Eremita, quando per altro non si rappresentasse qualche attione in gioventù, ò in casi non dissimili (22).

Zudem gilt in der ital. Operntheorie des 18. und 19. Jh. soprano als eine der drei zentralen dramatischen Rollen der Oper, vornehmlich die des Helden oder des Liebhabers, die in Neapel seit den 1720er Jahren sogar zur herrschenden Stimmengattung wird (vgl. H. Hucke, *Die neapolitanische Tradition in d. Oper*, in: Kgr.-Ber. New York 1961, 263). Dem Kastraten in der Rolle des Hauptdarstellers (primo uomo) ist die weibliche Sopranstimme (prima donna) an die Seite gestellt. Als „primo soprano" zählt der Kastrat zur Rollenhierarchie der konventionellen 6 Personen, mit denen im 18. Jh. eine Opera seria bestritten wurde, und er hat – wie die beiden anderen Hauptakteure – fünf im Charakter festgelegte Arien zu singen:

C. Goldoni, *L'Autore a chi legge* (Venedig 1773): *Il primo Soprano, la prima Donna*, e il *Tenore*, che sono i tre principali Attori del Dramma, devono cantare cinque arie per ciascheduno, una *Patetica*, una di *bravura*, una *parlante*, una di *mezzo carattere*, ed una *brillante*. Il secondo Uomo, e la seconda Donna devono averne quattro per uno, e l'ultima parte tre, ed altrettante un *settimo* personaggio, se l'opera lo richiede; poichè (per parentesi) i personaggi non devono essere più di sei, o sette, e voi ne avete nove nel vostro Dramma (*Commedie* XI, hg. von G. Pasquali, Venedig 1761, 6);

S. Mattei, *La filosofia della Musica o sia La Riforma del Teatro* (Neapel 1781): ...sicchè il primo uomo fosse il soprano corrispondente della prima donna, il secondo uomo il soprano corrispondente della seconda donna, il tenore qualche Re, e l'ultima partequalche persona della sua corte (XXVIII; zit. nach Hucke, *op. cit.*, 263);

LichtenthalD (Mailand 1826): Soprano, s.m. (*franc. Dessus*), è la più acuta delle quattro voci principali, secondo la generale divisione della voce umana, la quale s'estende dal *do* chiave di Violino sotto le righe al *la* o *si* acuto, e più in là ancora. Questa parola indica pure l'artista che canta la Parte di Soprano nelle Opere serie, e che viene detto *Primo Soprano, Primo Uomo*, sia un Musico, sia una donna chi ne rappresenta la parte (II, 210).

Den vielfältigen dramatischen Charakteren und Abstufungen der Sopranstimme wird im 19. Jh. mit detaillierten Begriffsprägungen Rechnung getragen. Dabei können für den ital. Sprachbereich soprano sfogato (hoher, kraftvoller Sopran, vgl. auch F. Sieber, *Lehrbuch der Gesangskunst*, Magdeburg [1858] ²1878, 39), soprano drammatico (großer Leidenschaften fähig), soprano leggiero (zur Darstellung eher verhaltener Affekte) oder mezzo soprano (mittlerer Sopran) unterschieden werden:

Fr. J. Fétis, *Metodo dei Metodi di Canto* (Mailand o. J. [um 1869]): Gl'Italiani hanno dei nomi speciali per indicare certe varietà di voci, che non hanno l'equivalente in francese. Così chiamano *soprano sfogato* la voce che passa i limiti ordinarii del soprano acuto adoperando il secondo registro; *mezzo soprano* indica molto meglio la natura della voce che non il termine francese *secondo soprano* (*second dessus*) (übersetzt von G. Brida, 27; zit. nach Beghelli I, 234);

E. Panofka, *Voci e cantanti* (Florenz 1871): Si chiamano *soprani sfogati* o acuti le voci di *soprano* – d'altronde assai rari – che salgono fino al Mi⁵ o al Fa⁵ (25);

La natura... ha dotato gli uomini e le donne di voci equivalenti, cosicchè tutte le voci di maschio hanno il loro equipollente nelle voci di donna.

L'equivalente del Tenore di forza... è il *Soprano drammatico*... L'equivalente del Tenore di grazia, o *leggero*... è il soprano *leggero*... L'equivalente del *Baritono*... è il vero Mezzo-Soprano (36);

Il *Tenore di forza* deve esprimere sentimenti eroici e sentimenti d'un amore maschio e ardente, ugualmente che al *Soprano drammatico* toccano le parti di donna d'una tempra energica e capace d'un grande e violento amore.

Questo genere di *Soprani* italiani che a Parigi tengon luogo dei *mezzi soprani* belgi... possiede una voce potente e limpida a un tempo, una vocalizzazione brillante ed energica..., in grazia al buon metodo italiano che non si limita al prescrivere gli studi di vocalizzo a mezza voce (37 f.);

Il *tenore leggiero*, che così ben rappresenta il tipo degl'innamorati timidi, amabili, e che si trova bene al suo posto... non può aver miglior riscontro che nel *soprano leggiero*, il quale, dal canto suo, possiede le medesime qualità... Quanto

al *soprano sfogato*, che non è che una rara eccezione, ei trova il suo equivalente nei *tenorini* che posson salire alle voci di falsetto, ed ambidue fanno parte della nostra seconda categoria *tenore leggiero e soprano leggiero* (38);
La voce di Rubini era, ad una volta, d'una maschia possanza, meno per l'intensità del suono, che per suo metallo vibrato, della più nobile lega, e d'una rara flessibilità, al pari d'un soprano leggiero: cosicchè egli arrivava alle più alte note del soprano sfogato con una sicurezza ed una purezza d'intonazione così maravigliose, che si sarebbe tentati di crederlo un *castrato* (97);
M. Marchesi, *Metodo teorico-pratico per canto* (Turin o. J. [um 1886]): Le voci di donna si dividono in: contralto, mezzosoprano, soprano drammatico e soprano leggero (IX; zit. nach Beghelli I, 234).

(5) Bereits im 16. Jh. findet der gesangsspezifische Terminus EINGANG IN INSTRUMENTENSPEZIFISCHE KLASSIFIKATIONEN wie Stimmwerkeinteilung und Saitenbezeichnung.
Bei einer Instrumentenfamilie kann der Zusatz „Soprano" bzw. „Sopran" – gleichbedeutend mit „Diskant" (→ *Discantus* II. (4) (b)) – zur Bezeichnung des Sopran-Instruments eines Stimmwerks dienen:

G. M. Lanfranco, *Scintille di musica* (Brescia 1533), *Dei Violoni da tasti: & da Arco*: Ma poscia, che dal Violone al Liuto altra differenza non ui e: se non chel Liuto ha le chorde geminate: & il Violone semplici (per il che la medesima accordatura in questo ad uno ad uno si fa: che si fa in quello) della acchordatura di piu Violoni insieme solamente ragioneremo. Per tanto: participato che sia il Tenore del Violono per se solo nel modo: che si e detto del Liuto: accorderemo il Soprano di chorda in chorda una quarta piu alta sopra del detto Tenore: cosi chel Bordon del Tenore: & il Basso del Soprano siano unisoni: Et similmente il Tenore del Tenore col Bordon del Soprano. Anchora il Canto del Tenore e Vnisono con la Sottanella del Soprano, Et la Sottanella del Tenore altresi e unisono con la Mezzanella del detto Soprano... (142);
A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna 1608): Gli instromenti ch'io quiui, sono per accordare con Organo, & Arpicordo Liuto, Chittarrone, Violone in contrabasso, concerto di quattro Viole da Gamba, & concerto di quattro Viole da braccio in Soprani (51).

Nach Ansicht von M. Praetorius ist soprano in Italien auch als Kennzeichnung der höchsten Saite der Laute belegt:

Syntagma mus. II (Wolfenbüttel 1619): Es werden aber die/ Chore uff den Lauten bey unterschiedlichen Nationen,/ Auch unterschiedlich nominiret und gezehlet. Als nemlich: Das G/ c/ f/ a/ d'/ g' wird in Italia und Franckreich il canto: Vel Soprano, Oder la charterelle [sic!]/ il terzo/ il quarto/ il quinto, Oder la Basse contrè genennet... (50).

Lit.: FR. X. HABERL, Die römische Schola cantorum u. d. päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte d. 16. Jh., VfMw III, 1887; H. HUCKE, Die Besetzung von Sopran u. Alt in d. Sixtinischen Kapelle, in: Fs. H. Anglés, Bd. I, Barcelona 1958; J. WILDGRUBER, Zur Entwicklung d. Sopranfächer in d. dtsch. Oper d. 19. Jh., in: Beitr. zur Gesch. d. Oper, hg. von H. Becker, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XV, Regensburg 1969; B. GÖPFERT, Stimmtypen u. Rollencharaktere in d. dtsch. Oper von 1815–1848, Wiesbaden 1977; J. ROSSELLI, Singers of Ital. Opera. The history of a profession, Cambridge 1992; M. BEGHELLI, I trattati di canto ital. dell'Ottocento. Bibliografia – Caratteri generali – Prassi esecutiva – Lessico, 2 Bände, Diss. Bologna 1995; TH. SEEDORF, Art. Kastraten, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. V, Kassel u. Stuttgart 1996; S. EHRMANN-HERFORT u. TH. SEEDORF, Art. Stimmengattungen, ibid., Bd. VIII, 1998.

Sabine Ehrmann-Herfort, Freiburg i. Br. 1997

Sortisatio

neulat. sortisatio, sortisare, seit 1476 nachweisbar; im 16. Jh. vereinzelt auch dtsch. sortiziren, sortisieren. Die vokabulare Bedeutung hängt zusammen mit dem zugrundeliegenden lat. Ausdruck sors, Los, Orakel, Schicksal, Zufall (von daher auch Stand, Rang, Geschlecht, Art und Kapital), sowie mit dem dazugehörigen Verb sortiri, losen, wählen. Das nicht übersetzbare sortisatio ist wahrscheinlich nicht als korrumpiertes lat. sortitio, Losen, zu verstehen, wie Ferand 1951, 11, annimmt; näher liegt eine Ableitung von Prägungen wie sorte canere oder ad sortem cantare, die seit dem frühen 14. Jh. in verwandter Bedeutung wie das wohl daraus hervorgegangene sortisare belegt sind, an welches wiederum dann möglicherweise die Bildung des musiktheor. Fachwortes sortisatio angeknüpft hat.

I. Seit dem 15. Jh. wird mit dem Ausdruck sortisatio ein VERFAHREN DER VOKALEN IMPROVISATION bezeichnet.
(1) Einen begriffsgeschichtlichen Anknüpfungspunkt bilden Prägungen wie SORTE CANERE und AD SORTEM CANTARE.
(2) Im musiktheor. Schrifttum wird der Terminus sortisatio zwischen 1476 und 1650 als HINZUFÜGUNG MEHRERER STIMMEN ZU EINER GEGEBENEN MELODIE AUS DEM STEGREIF definiert.
(3) Nur singulär verweist sortisieren auf IMPROVISATORISCHES INSTRUMENTALSPIEL.
(4) Im frühen 18. Jh. bezeichnet J. G. Walther mit sortisatio den Bereich der SPONTANEN, URSPRÜNGLICHEN UND UNGESCHULTEN MUSIZIERWEISE.
(5) Im 19. Jh. wird sortisatio vereinzelt als BEGRIFF DER MITTELALTERLICHEN MUSIZIERPRAXIS erläutert.

II. Die inhaltlich wenig konkrete musiktheor. Bestimmung des Terminus sortisatio liegt darin begründet, daß dieser einen SACHVERHALT DES UMGANGSMÄSSIGEN MUSIZIERENS zu reflektieren sucht.
(1) Aus diesem Anlaß wird der Begriff sortisatio zumeist vor dem Hintergrund des DUALISMUS VON ARS UND USUS erklärt.
(2) Seit der Mitte des 16. Jh. soll zudem der Hinweis auf die SOZIALE TRÄGERSCHICHT die Bedeutung von sortisatio als usuelle Stegreifpraxis illustrieren.

I. Seit dem 15. Jh. wird mit dem Ausdruck sortisatio ein VERFAHREN DER VOKALEN IMPROVISATION bezeichnet. Im Unterschied zu den Verben sortisare und sortisieren ist das Substantiv sortisatio ausschließlich im musiktheor. Schrifttum geläufig. Es ist von daher anzunehmen, daß sortisatio im 15. Jh. in Anlehnung an andere lat. mus. Fachwörter wie compositio oder solmisatio gebildet wurde. Entsprechend ist der Begriff wohl eher mit ‚Zufallsverfahren' – und nicht mit „Zufallsergebnis" (vgl. → *Contrapunctus* V.) – zu umschreiben. Die knappen inhaltlichen Definitionen und die vielfältigen Konnotationen des zugrundeliegenden Ausdrucks sors erlauben allerdings keine eindeutige Klärung der wörtlichen Bedeutung. Für eine Interpretation der Wortbedeutung als Verfahren spricht jedoch die in einigen Belegen des 16. und 17. Jh. zur Begriffsklärung herangezogene und im Sinne von ‚zufällig' übersetzbare Formulierung ‚ex sorte' (vgl. beispielsweise die Belege von A. Ornitoparch 1517 und J. Thüring 1624, unten, I. (2)), welche zugleich die im folgenden Abschnitt skizzierte Verbindung zwischen sortisatio, sortisare und früheren Wendungen wie sorte canere oder ad sortem cantare unterstützt.

(1) Einen begriffsgeschichtlichen Anknüpfungspunkt bilden Prägungen wie SORTE CANERE und AD SORTEM CANTARE. Der Ausdruck sors, der, wie im letzten Abschnitt erwähnt, in einigen Belegen des 16. und 17. Jh. zur Erklärung von sortisatio herangezogen wird, ist schon früh in Verbindung mit Verben des Singens nachweisbar. So gebraucht Johannes de Muris Anfang des 14. Jh. die Wendung sorte canere kontrastierend zu cum arte canere und hebt damit vor dem Hintergrund des pythagoreischen ars-Verständnisses auf eine angeblich frühere, umgangsmäßige und wohl spontane Musizierpraxis ab:

Compendium musicae pract. (um 1322): [Pythagoras] autem tantus fuit arithmeticus, quod virtute numerorum omnia probare volebat se nescire reputans, nisi ubi poterat numeros applicare. Licet autem ante ipsum esset infinita canentium multitudo, nullus cum arte, sed sorte canebat (CSM 17, 130: VI,4 *Excurs* P).

In kirchlichen Urkunden aus der Zeit um 1500 begegnen im Zusammenhang mit dem Kirchengesang die Formulierungen ad sortem cantare, ad sortem decantare, ad sortem singen und ad sortem psallieren. Die Praxis des hier wohl im Gegensatz zu dem Singen nach Noten („in figuris", „infiguratis") angesprochenen vokalen Improvisierens wird zumeist kommentarlos erwähnt und lediglich im Beleg aus dem Jahre 1487 kritisiert:

Statuten eines Collegiatstiftes (1487): Celebrabitur denique eadem missa per sacerdotem ad hoc deputatum in

altari summo ut prius, et quod maturiste juxta notas chori et non ad sortem suum cantabunt, et ut ita observari valeat, speciales libri ad hoc deputentur juxta notas chori conscripti (*Cod. Diplomaticus Saxoniae Regiae*, 2. Hauptteil, Bd. XII: *Urkundenbuch d. Stadt Freiberg in Sachsen* I, hg. von H. Ermisch, Lpz. 1883, 551);
Urkunde über d. Stiftung von Pfründen für einen Untersänger u. acht Chorknaben (1502): Item statuimus, ut officia in huiusmodi summis festis ac aliis duplicibus et plenis festis chori et ecclesie semper ad sortem vel cum iussi fuerint in figuris, responsoria vero ac versiculi ac benedicamus, si summa vel duplicia festa per duos, si vero dominica vel plena festa fuerint per unum ex eisdem choralibus exceptis vesperarum horis, quibus succentores chori decantare habeant, decantentur, diebus autem feriatis officia de plano Gregoriano cantu responsoriaque et versiculi ac benedicamus per unum dumtaxat choralem ex eisdem decantentur (zit. nach: H. Baier, *Vorreformationsgeschichtliche Forschungen aus d. Diözese Konstanz*, Freiburger Diözesan-Arch., N. F. XIV, 1913, 75 f.);
Protokolleintrag d. Domkapitels am Konstanzer Münster (1504): Die 9. decembris[.] Ist copia festorum summorum et aliorum duplicum vff die succentores furter sölln wissen festive zesingen Infiguratis [vel?] adsortem[.] capitulariter verlesen vnd beschlossen de rectore succentorum Im Zeantwurth vnd zebevelhn dieselben also mit singen furter zehalten (zit. nach: O. Zur Nedden, *Quellen u. Studien zur Oberrheinischen Musikgesch. im 15. u. 16. Jh.*, Veröff. d. Musik-Inst. d. Univ. Tübingen, H. 9, Kassel 1931, 62);
Protokolleintrag ebenda (1507): Die 3 decembris[.] vff anbringen domini decani Ist capitulariter concludirt mit den Sengern gütlich zu verordnen dz sy In summis festivitatibus die complethen festive singen vnd allweg den ainen verss mit aindern [miteinander] ad sortem psallieren vnd die priester den andern allain psallieren lassen etc wie sie zu zidt vss sondern pitt getan haben (ibid.).

(2) Im musiktheor. Schrifttum wird der Terminus sortisatio zwischen 1476 und 1650 als Hinzufügung mehrerer Stimmen zu einer gegebenen Melodie aus dem Stegreif definiert. Vermutlich ist der Ausdruck in diesem Sinne jedoch schon früher geprägt und tradiert worden, wie an dem selbstverständlichen Gebrauch der Bildung schon im frühesten Beleg von 1476 ablesbar ist. Die anschließende Begriffsgeschichte des 16. und 17. Jh. läßt zudem erkennen, daß sortisatio zwar als musiktheor. Terminus beibehalten, jedoch möglicherweise aufgrund seines Bezugs zu einer umgangsmäßigen Musizierhaltung nicht im Sinne eines lebendigen Fachwortes überliefert und reflektiert wurde (vgl. dazu unten, II.).
Der früheste Beleg aus dem anon. Traktat *Natura delectabilissimum* (Hs. Regensburg, Bischöflich Proskesche Musikbibl., 98 th. 4°, datiert 1476) weist im Zusammenhang mit sortisatio und sortisare vier Merkmalsebenen auf, von denen sich drei bei der begrifflichen Erfassung der improvisatorischen Praxis bis ins 17. Jh. verfolgen lassen: erstens die beliebige, vorgegebene Weise („aliqui cantus"), zweitens die hinzuzufügenden Stimmen („diversae melodiae"), drittens die ästhetische Funktion des Improvisierens („ornare"), die im Anschluß an diese Quelle allerdings als Bedeutungsnuance zurücktritt, und viertens das Kennzeichen der Spontaneität („inprouise"). Nach der Erwähnung des contrapunctus genannten Spezialfalls einer vokalen Improvisation, die von einem gegebenen einstimmigen liturgischen Gesang, einem Choral, ihren Ausgang nimmt („cantus plani sortisatio"), schließt der Autor ausgehend von der Verbform sortisare die folgende allgemeine Definition einer spontanen Singpraxis an, die im Gegensatz zu contrapunctus jede Melodiebildung als Bezug nehmen kann:

Et sortisare Est aliquem cantum diversis melodijs inprouise ornare (355); ausführlich zit. in → *Contrapunctus* V. Exkurs.

Ob der Autor zwischen sortisatio und sortisare differenziert, ist nicht erkennbar. Da im Anschluß an den zit. Passus der anon. Verfasser aber betont, daß die Beherrschung des contrapunctus „sine composicione" möglich sei, jedoch nicht umgekehrt, ist wohl anzunehmen, daß mit dem Bezug von sortisatio zu contrapunctus kein artifizielleres Verfahren angesprochen ist als in der allgemeinen Erklärung von sortisare.
Auch M. Schanppechers fast identische Definition zu Beginn des 16. Jh. steht im Zusammenhang mit dem als „plani cantus sortisatio" bezeichneten contrapunctus. Unklar ist jedoch, ob die von der Definition des Anon. abweichende Verwendung des Verbs ordinare statt ornare von Schanppecher beabsichtigt ist oder auf einem Übertragungsfehler beruht. Da zudem ungewiß ist, ob nicht beide Autoren sich auf eine unbekannte, gemeinsame Vorlage beziehen, läßt sich auch ein möglicher Schreib- oder Lesefehler nicht lokalisieren; spätere Definitionen orientieren sich allerdings an dem neutraleren musiktheor. Begriff ordinare:

Musica figurativa (veröffentlicht in: N. Wollick, *Opus aureum*, Köln 1501, IV): Est enim sortisare, ut summatim dicamus, cantum nonnullum diversis melodiis improvise ordinare (ed. Niemöller, Köln 1961, 20); ausführlicher zit. in → *Contrapunctus* V.

Ohne den Kern seines Verständnisses anzugreifen, wandelt Schanppecher in einer späteren Schrift den Wortlaut ab und ersetzt den Ausdruck diversae melodiae durch variae modulationes (→ *Modulatio* III. (1)) sowie improvise durch repente:

Enchiridion musices (Paris 1512) VI, 1: Unde sortisare est quemlibet cantum variis/ cum concordia/ modulationibus repente ordinare (f. k iiii').

Mit A. Ornitoparchs Schrift *Musice Actiue Micrologus* (Lpz. 1517) setzt eine für die weitere Begriffsgesch. bedeutsame Tendenz ein, zwischen contra-

punctus und sortisatio nicht mehr wie bisher zu differenzieren. Statt contrapunctus als Spezialfall von sortisatio zu fassen, definiert Ornitoparch beide Ausdrücke übereinstimmend unter Hinweis auf die Choralweise als vorgegebene Stimme und engt somit die Bedeutung von sortisatio ein. Eine allerdings mögliche, wenn auch für die weitere Tradierung von sortisatio nicht weiter relevante Spezifizierung der Begriffe mag in der unterschiedlichen Bezeichnung der improvisierten Stimmen angelegt sein. So ließe sich die Zuordnung von melodia zu contrapunctus als Hinweis auf eine größere Prägnanz und Geschlossenheit der improvisierten Stimmen interpretieren, die im Unterschied zu der mit concordantia (im Sinne von consonantia, vgl. f. k iiij') präzisierten sortisatio-Praxis aus einer möglicherweise artifiziellen und geschulten Improvisationstechnik resultiert. Dies würde auch erklären, warum Ornitoparch contrapunctus als „einträchtigen und als Kunst geschätzten (oder bewährten) Zusammengesang" anspricht:

Contrapunctus vero est plani cantus diuersis melodijs, subita ac improuisa, ex sorte ordinatio. Unde sortisare, est planum cantum, certis consonantijs, ex improuiso ordinare. Dicitur autem Contrapunctus: auctore Bacheo: quasi contrapositis vocibus, concors concentus: arte probatus (f. k iij'); ausführlich zit. in → *Contrapunctus* V.

Im Anschluß an Ornitoparch ist vereinzelt eine Unsicherheit zu beobachten, ob die sortisatio genannte vokale Stegreifausführung ausschließlich auf einen Choral (vgl. beispielsweise die im folgenden zit. Faber 1548, Nucius 1613, Thüring 1624 und Ravn 1646), oder weiterhin auf jede beliebige Weise bezogen wird (wie Dreßler 1563).

Die von H. Faber 1548 ausgehende Einbeziehung des Begriffs sortisatio in das System der musica poetica ist vor einem veränderten Hintergrund zu sehen. Während der Ausdruck sortisatio als Improvisationsbezeichnung seit Ende des 15. Jh. anfänglich weitgehend parallel zu contrapunctus verstanden wurde und dieser zumindest ‚der Sache' nach mit dem ‚modus componendi' identisch war (→ *Contrapunctus* V.), trennt Faber Mitte des 16. Jh. das Gebiet der musica poetica in die beiden Bereiche der compositio und sortisatio. Dadurch, daß er contrapunctus als ‚einzige Spezies' dem Begriff compositio zuordnet („Compositio... habet vnam tantum speciem, quae est contrapunctum", 8), steht der Begriff sortisatio ungeachtet seiner inhaltlichen Einschränkung für das usuelle, nicht auf rationalen Prinzipien beruhenden Stegreifmusizieren schlechthin:

Musica poetica (hs. Hof 1548): Diuiditur autem Musica poetica in duas partes, Sortisationem et Compositionem. Sortisatio est subita ac improuisa cantus plani per diuersas melodias ordinatio. Quia uero haec ratione canendi non valde probatur eruditis, non opus est, vt diutius huic rei, quae solummodo vsu consistit, immoremur (ed. Chr. Stroux, Port Elizabeth 1976, 6).

Die möglicherweise nicht von Faber stammenden Zusätze der Hs. Zwickau (zw. 1548 u. 1550) verweisen auf zwei beigefügte Notenbeispiele, von denen eines im Widerspruch zur oben zit. Definition eine rhythmisch frei konzipierte Grundstimme enthält. Anhand des ersten hebt der Verfasser eine unisono-Passage in einem zweistimmigen Satz hervor, „quod alius facere non licebit". Die Satzfehler des zweiten, dreistimmigen Beispiels veranlassen ihn zu der folgenden Äußerung: „Hinc facile coniectura fieri potest eius modi fortuito concentus, etiamsi auribus probentur, non semper carere uicijs" (ibid., 8).

G. Dreßler, der Fabers *Musica poetica* in der erweiterten Fassung kannte, bezieht sich mit sortisatio wieder ausdrücklich und im Unterschied zu Faber auf eine Stegreifpraxis, die von ‚irgendeinem Gesang' ihren Ausgang nehmen kann:

Praecepta musicae poeticae (hs. Magdeburg 1563) I: Poetica musica duplex est, videlicet sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsa supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio (ed. B. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 216f.).

Im ersten dtsch. Beleg zu Anfang des 17. Jh., der, wie die Formulierungen erkennen lassen, ebenfalls an Faber anknüpft, klingt das oben erwähnte ursprüngliche Verhältnis zwischen Contrapunctus und sortisatio an. Es ist allerdings nicht genau zu bestimmen, ob H. Telemann hier wirklich das ‚Zufallssingen' zu einer Choralweise als Spezialfall einer allgemeineren Bedeutung von sortisatio anführt oder vielleicht nur zwei Definitionen zirkelschlüssig miteinander verbindet:

Mvsica Poetica (hs. 1610 in dem von G. Chr. Gilbert de Spaignart kompilierten Ms. *Tractatvs de Compos. siue Musica Poetica*, Magdeburg 1635): Es wird aber Musica Poetica dividiert in Sortisationem und Compositionem. Sortisatio ist eine blosse und plötzliche Zusammen Stimmung, welches unvorhersehender Weise geschiehett, alß wann ich irgend ein Corall hätte und würden die andren Stimmen per sortisationem dartzu gesungen (f. 2').

In einer ganz anderen Weise bindet J. Nucius drei Jahre später den Begriff sortisatio, mit dem er auf das choralbezogene Stegreifsingen abhebt, in das System der musica poetica ein. Er ordnet der musica poetica eine einzige ‚species' zu, „videlicet Contrapunctum, quem alio nomine compositionem dicimus". Sortisatio wird im Zusammenhang mit contrapunctus erwähnt, jedoch als usuelle Variante spezifiziert:

Mvsices poeticæ (Neiße 1613): Contrapunctus vero est plani Cantus diversis melodijs incedentis, subita ac improuisa ex sorte ordinatio. Ex quo liquet Contrapuncti nomine Sortisationem comprehendi. Est autem *Sortisatio*, idem

quod vsualis Musica, cum sine arte fortuita fit & improuisa Consonantiarum coaptatio... (f. A 4');
vgl. auch unten, II. (1).

J. Thüring übernimmt weite Passagen aus Nucius' Traktat. Seine Unterteilung der musica poetica steht allerdings zu der von Nucius in krassem Widerspruch. Denn er unterscheidet zwischen contrapunctus und compositio, so daß sortisatio in dem vorgeschalteten tabellarischen Überblick über die Bereiche der musica poetica explizit als „Contrapunctus Extemporalis, Sive Usualis" definiert werden kann. Gleichwohl läßt seine verwirrende und widersprüchliche Gliederung die genaue Bedeutung von sortisatio im Dunkeln. So ist zwar die Bezeichnung contrapunctus selbst auch als choralgebundene Stegreifpraxis im Gegensatz zu compositio angeführt; diese umfaßt aber in Thürings System zwei Ausführungsarten, wobei die usuelle Variante sortisatio genannt wird, während der contrapunctus artificiosus als ‚wahrer' contrapunctus erklärt und an dieser Stelle paradoxerweise mit compositio gleichgesetzt wird:

Opusculum bipartitum (Bln 1624) II, 1: *Quid est Contrapunctus?*
Est plani Cantus diversis melodijs indecentis, subita ac improvisa ex sorte ordinatio.
Quotuplex est Contrapunctus?
Duplex: Alius *Extemporalis seu Naturalis* sive *Usualis*, qui *Sortisatio* alias dicitur; Alius *Artificiosus* seu *verus* quem *Compositionem* vocant.
Quid est Contrapunctus extemporalis?
Est fortuita & quasi Naturalis sine arte & regulis musicis plurium vocum expreßio.
Quare dicitur extemporalis?
Quod non præmeditatâ ratione, & viam monstrante arte, sed natura dictatrice ex tempore Consonatiæ aliæ alijs contraponuntur, ut concordem cantum efficiant.
Quid est Sortisatio?
Est idem, quod *Usualis musica*, cum sine arte fortuita fit, & improvisa consonantiarum Coaptatio.
Quare dicitur Sortisatio?
Quod quasi ex sorte seu natura non arte proveniat, monstrans qualis fuerit natura ante lapsum, nempe planè musica. *Hujus enim generis sunt Villanelle Regnardi*, Cantiones fossorum metallicorum, equitum, sartorum, sutorum & reliquorum mechanicorum, & plurium vocum ad cantum choralem fortuita additio (II, 14).

Es wird in Thürings Erklärung deutlich, daß der Hinweis auf eine zugrundeliegende Choralstimme ein Relikt der Überlieferung zu sein scheint und die unten, II. (1) und (2) angesprochenen Merkmale der Zugehörigkeit zu einer usuellen und ungeschulten Musizierpraxis das Begriffsverständnis schon weitaus stärker bestimmen. Es ist daher durchaus möglich, daß in diesem Sinne schon J. A. Herbst 1643 mit seiner Definition von sortisatio als „eine geschwinde/ vnd *ex tempore* entsprungene/ durch vnterschiedliche Melodien deß Gesangs/ eine gehlinge Zusammenordnung/ als wann *sorte quasi*, die Lieder vnversehens/ vnd vnbedachtsam *formi*ret vnd gesungen werden" (*Musica Poëtica*, Nürnberg 1643, 4) grundsätzlich auf umgangsmäßige Musik abhebt und somit J. G. Walthers im folgenden Abschn. angeführtes Begriffsverständnis vorbereitet. Gleichwohl hält sich die Bedeutung als auf eine vorgegebene Stimme bezogenes vokales Improvisationsverfahren bis zum vorläufigen Abschluß der Geschichte des Begriffs sortisatio um die Mitte des 17. Jh., auch wenn beispielsweise bei Kircher das musiktheor. Begriffswort nicht mehr selbstverständlich ist, sondern als ‚ungebildete Benennung' angeführt wird:

J. M. Ravn, *Heptachordum Danicum* (Kopenhagen 1646): *Sortisatio extemporanea quædam & improvisa aliarum vocum ad Tenorem decantatum additio; seu fortuita vocum in buccam venientium ad Tenorem accantatio.* Hinc *Sortisationi* nomen quæsitum quod sortis seu fortuita accantatio. Idonea quidem est *Sortisatio* ad Cantores examinandos, quem ab usum à Phonascorum Magistris in Italia retineri dicitur... (185 f.);
A. Kircher, *Musurgia Universalis* (Rom 1650) V, 9: Contrapunctus est plani cantus diuersis Melodijs incedentis artificiosua ordinatio, notarumuè contrapositio, atquè hic multiplex est; Alius enim Extemporalis est seu naturalis vsualisuè, quem multi sortisationem barbarè vocant... (I, 241); ausführlich zit. in → *Contrapunctus* IV. (3)(a) u. V.

(3) Inwieweit die Ausdrücke sortiziren und sortisiren zusätzlich auch IMPROVISATORISCHES INSTRUMENTALSPIEL erfassen, läßt sich nur vermuten. Vereinzelt jedoch wird explizit diese Bedeutung angesprochen. So begegnet sortiziren in Parallele zu ‚fantasieren' und im Zusammenhang mit den Pflichten eines Organisten in einer Kirchenordnung von 1585:

Auch nicht weltliche Lieder, oder allein sein sortiziren und fantaseien, sondern christliche geistliche lieder auf der orgel, sampt responsoriis, hymnis und andern muteten, de tempore, zu gottes ehren gebrauchen... (zit. nach: *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jh.*, hg. von E. Sehling, Lpz. 1913, 422 a f.).

M. Praetorius hingegen benutzt das Verb sortisiren im Hinblick auf eine sowohl instrumentale als auch vokale Stegreifpraxis, die – wie er hervorhebt – noch „gegenwärtig" beim Choralsingen üblich sei. Es wird allerdings nicht genau deutlich, was er mit dem Ausdruck meint. Einerseits weist die Prägung ad placitum auf die Stegreifausführung hin, andererseits jedoch schränkt die folgende Behauptung, die den Höreindruck von Einstimmigkeit betont, die Bedeutung entscheidend ein:

Syntagma musicum II (Wolfenbüttel 1619): Vnd ist gar gewiß/ das zur selben zeit [der Herrschaft Salomos] im Volcke Gottes die Music vielmehr floriret hat/ als bey den Heyden... Das sie aber so viel vnd mancherley Instrument vnd Gesäng zusammen gebraucht/ ist anderst nit

zuverstehen/ dann dz sie die Psalmen Davids vieleicht in jren sonderlichen *Tonis*, wie man noch an jtzo im *Choral* thut/ in einer der fürnemmsten Stimm als im Baß gesungen/ darzu alle andere Senger vnd Instrumentisten *ad placitum sortisiret*: sonsten hette es keine form oder art gehabt/ wann jede Partey eine besondere Melodey für sich genommen. Es bringts auch der Text [der Überlieferung] mit sich/ darinn gemeldet wird/ das es nicht anders gelautet/ als wann einer allein trommettet oder sünge/ vnd als höret man eine Stimm/ zu loben vnd dancken dem HErrn (83 f.).

Es kann allerdings als sicher gelten, daß der unten im Abschnitt II. angesprochene Zusammenhang zwischen dem Begriff sortisatio und dem Bereich des umgangsmässigen Musizierens die Verfahren des improvisatorischen Instrumentalspiels weitgehend ausschloß, da diese im Unterschied zum vokalen Musizieren eine gewisse Schulung voraussetzten.

(4) Im frühen 18. Jh. nimmt J. G. Walther in den *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) den Begriff sortisatio im Zusammenhang mit einer Spezifizierung von contrapunctus – „eben dasjenige, was sonsten *Compositio* genennet wird" – wieder auf. Da der Ausdruck in der zweiten Hälfte des 17. Jh. nicht belegt ist, handelt es sich wohl um einen Rückgriff auf das Verständnis der namentlich erwähnten J. A. Herbst und A. Kircher. Fast gänzlich verschwunden allerdings ist bei Walther nunmehr die Vorstellung, daß sich die vokale Improvisationspraxis an einer gegebenen Melodie orientiert und somit eine Zusatzstimme darstellt. Vielmehr bezeichnet sortisatio nicht mehr nur ein Verfahren des usuellen Musizierens, sondern den Bereich einer SPONTANEN, URSPRÜNGLICHEN UND UNGESCHULTEN MUSIZIERWEISE schlechthin, wie sie schon im obigen Abschn. I. (3) bei Herbst 1643 anklang:

Contrapunctus Extemporalis, welcher auch *Naturalis* und *Usualis*, und sonsten mit einem Wort *Sortisatio* von vielen genennet wird; ist, wenn jemand eine Melodey bloß aus natürlichem Triebe, und nicht nach der Kunst, vor sich erdichtet: dergleichen die Handwercks-Leute über ihrer Arbeit öfters zu thun pflegen (ed. Benary, Lpz. 1955, 45);

vgl. dazu auch den entsprechenden Eintrag im WaltherL (Lpz. 1732), wo diese Auffassung allerdings weder im Art. *Sortisatio*, der auf den im folgenden zit. Eintrag verweist, noch in diesem selbst erkennbar ist:

Contrepoint fait sur le champ oder *extemporané*... sonsten auch *naturalis* und *usualis*, oder mit einem Worte *Sortisatio* genannt, ist so viel, als ein auf der Stelle, oder *ex tempore* gemachter Contrapunct (183 b).

(5) Im 19. Jh. wird sortisatio vereinzelt als BEGRIFF DER MITTELALTERLICHEN MUSIZIERPRAXIS erläutert und irrtümlich meist in Opposition zu dem Begriff contrapunctus und in Parallele zu dem Ausdruck discantus bestimmt:

R. G. Kiesewetter, *Gesch. d. europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (Lpz. 1834): Als im XIV., oder wahrscheinlicher im XV. Jahrhunderte für die eigentliche musikalische Composition, an die Stelle der ursprünglichen allgemeinen und indistincten Benennung Discantus, der technische Ausdruck Contrapunct... aufgekommen war, blieb der Name Discantus dem extemporirten Gesange mehrerer Stimmen zu eigen, wofür die Theoretiker in der Folge auch die eigene Benennung *Sortisatio*, im Gegensatze des *Contrapunctus*, aufbrachten (36 f.);

J. d'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-Chant et de musique d'Église* (Paris 1853), Art. *Sortisatio*: Ce fut le nom que les théoreticiens donnèrent à un déchant improvisé à plusieurs voix, en opposition au mot *contrepoint*..., pour montrer probablement que ce déchant, ainsi improvisé, était en quelque sorte *déviné*, ce que signifiait le verbe sortisser... (1382 f.);

PaulL (Lpz. 1873): Sortisatio, der *contrapunto alla mente* oder improvisirter Discantus, die alte Art aus dem Stegreif zu discantieren (II, 454);

Mendel/ReißmannL, Bd. IX (Bln 1878), Art. *Sortisatio*: ...der improvisirte Discant... Die Bezeichnung kam erst in Anwendung, als man Mitte des 14. Jahrhunderts angefangen hatte, den Contrapunkt nach gewissen Regeln auszuarbeiten, um den aus dem Stegreif geübten Discant von dem regelrechten, aufgezeichneten Contrapunkt zu unterscheiden (317).

II. Die inhaltlich nur wenig konkrete musiktheor. Bestimmung des Terminus sortisatio liegt darin begründet, daß dieser einen SACHVERHALT DES UMGANGSMÄSSIGEN MUSIZIERENS zu reflektieren sucht. So läßt sich grundsätzlich feststellen, daß der Terminus sortisatio in der Bedeutung als „usuelle Stegreifausführung der Mehrstimmigkeit" (H. H. Eggebrecht, Art. *Musica poetica*, *Sachteil* d. 12. Auflage d. RiemannL, Mainz 1967, 599 b) in musiktheor. Traktaten zwar angeführt, aber bezeichnenderweise nicht als Lehrgegenstand abgehandelt wird. Demzufolge kann wohl von einer strengen Unterscheidung zwischen einerseits usuellen, nicht rational erfaßbaren und andererseits artifiziellen, lehrbaren Improvisationspraktiken ausgegangen werden; so ist wohl auszuschließen, daß sortisatio auch „der Sache nach... vergleichbar" ist mit anderen, theor. vermittelten Verfahren, wie Kl.-J. Sachs, Art. *Sortisatio* (loc. cit., 887 b) mit Bezug auf das von Tinctoris so genannte ‚super librum cantare' annimmt (zu ‚super librum cantare' als „contrapunctus quem mentaliter conficimus", wie es bei Tinctoris heißt, vgl. → *Res facta* I. (2)).

Einen Hinweis darauf, daß zumindest die dtsch. Verbform sortisieren im 16. Jh. zur Bezeichnung des usuellen Musizierens auch außerhalb des

musiktheor. Schrifttums geläufig war, geben zwei Belege, die auf den liturgischen wie auf den profanen Hintergrund des Wortgebrauchs abheben. Ein von A. von Aich in Köln um 1512 gedrucktes Liederbuch, welches möglicherweise sogar auf das mus. Repertoire der Jahrhundertwende zurückgeht, führt in einem vierstimmigen Lied den Ausdruck sortisieren an, der hier gleichsam symbolisch auf die Grundaussage des Textes anspielt:

Eim jeden gfelt sein weis gar wol / darum ist's land der narren vol / des bin ich worden innen / in einem hauß hub sich ein strauß / wol zwenzig meil von hinnen... // Da waren vil gesellen gut / die hetten einen guten mut / mit singen und hofieren / nie hort ich lang / so gut gesang / und künstlich sortisieren. // Der ein der pfeif der ander sang / das in dem hauß herwider klang / der drit schlugs clavizimel / der viert dranck wein / der fünft schanckt ein / ich wondt mich sein zu himel. // Ir jeder daucht sich sein der best / und wolt ir keiner sein der lest / zog auß was er nun kunde / ir concordantz / was vol und gantz / von hals und auch von munde. // Die noten kundens zucken wol / der siben tund ein kubel vol / das mus ich von in sprechen / die täkt und fäll / gewis und schnel / kundens im weinglas brechen (zit. nach: *Das Liederbuch d. Arnt von Aich*, hg. von E. Bernoulli u. H. J. Moser, Kassel 1930, 24 f.).

Auch der Pfarrer J. Matthesius spricht in seiner 1560 verfaßten *Vorrede* zu N. Hermans *Die Historien von d. Sindflut*... (Wittenberg 1563) unter Bezugnahme auf das Musizieren „im künfftigen leben" von sortisiren. Seine optimistische Beschreibung läßt sich wohl als Gegenbild zu der ihm bekannten Praxis des Gemeindegesangs lesen:

Aber Menschen stim sie ist uber alles/ wenn zumal die Geseng vnd Singer künstlich zusamen gericht sind/ vnd ir Coreligen fein artig mitfüren... Denn weil im künfftigen leben alle Creatur schöner/ vnd aller freude grösser vnd herrlicher sein werden/ stehet auch der Tichter dieser Gesenge in der hoffnung... es werde ein Organist oder Lutenist in jenem Leben auch ein heiligen Text inn sein Orgel vnnd Lauten schlagen/ Vnd ein jeder werd allein vnd auswendig auff vier oder fünff Stimmen sortisiren vnd singen können. Es werde auch kein fehlen oder Confusion mehr werden/ welchs itzt manchen guten Musicum vnlustig machet/ zumal/ wenn man offt mus anheben (f. A vi–A vi').

(1) In welch starkem Maße das Begriffsverständnis von sortisatio auf das Merkmal des umgangsmäßigen und ungeschulten Musizierens konzentriert ist, läßt die größtenteils ausdrückliche Bezugnahme auf den Dualismus von ars und usus erkennen.

Schon die oben, I. (1), zit. Formulierung von Johannes de Muris – „nullus cum arte, sed sorte canebat" – ist vor dem Hintergrund der polaren Kategorien ars und usus zu lesen, denn im Anschluß heißt es: „Hic philosophus [Pythagoras] usum consonantiarum primus reducit ad artem..." (*Compendium musicae pract.*, um 1322, CSM 17, 130: VI,4 *Excurs* P). Wenn auch in diesem Beleg die vokabulare und wertfreie Bedeutung vorherrscht, so ist doch unübersehbar, daß sich seit dem Anfang des 14. Jh. – auch bei Johannes de Muris selbst – die Gegenüberstellung beider Begriffe im wertenden Sinne verstärkt. So schreibt beispielsweise Jacobus Leod., *Speculum mus.* VI (zw. 1321 u. 1324/25): „Qui igitur musicus vult esse practicus, qui cantare non iam tantum per usum, sed per artem desiderat..." (CSM 3, VI, 198: LXVIIII, 40).

Daß auch der Wortgebrauch von sortisatio und sortisare in der Anfangszeit der nachweisbaren Begriffsgesch. auf das Merkmal des usus ausgerichtet ist, wird zwar nicht explizit hervorgehoben, ist jedoch aufgrund des dezidierten Hinweises auf eine nicht-liturgische Stegreifausführung anzunehmen (vgl. die von „contrapunctus" als „cantus plani sortisatio" abgehobenen Bezugnahmen von sortisare auf „aliqui cantus", „cantus nonnullus" und „quilibet cantus" in den oben, I. (2), zit. Belegen von 1476, 1501 und 1517).

Um die Mitte des 16. Jh. wird dann in die Begriffsbestimmung von sortisatio der ausdrückliche Vermerk aufgenommen, daß dieses ‚Prinzip des Singens' eine Form des Musizierens darstellt, die ‚einzig im Gebrauch' besteht und demzufolge – wie bisher auch – im Kontext der musica poetica übergangen werden kann:

H. Faber, *Musica poetica* (hs. Hof 1548): Quia uero ratio canendi [sortisatio] non valde probatur eruditis, non opus est, vt diutius huic rei, quae solummodo vsu consistit, immoremur (ed. Chr. Stroux, Port Elizabeth 1976, 6).

G. Dreßler lokalisiert die mit sortisatio bezeichnete Stegreifausführung vorwiegend außerhalb Deutschlands und bestätigt im Anschluß an Fabers *Musica poetica*, daß dieses Verfahren mehr von praktischer Erfahrung als von Regeln abhängt sowie wenig dabei entstehende Satzfehler berücksichtigt. Den Grund dafür sieht er darin, daß diese Improvisationspraxis weder schriftlich noch mündlich gelehrt wird. Die inhaltlich nicht präzisierte und singuläre Auffassung, daß dieser Ausführungsmodus auf den Bereich der compositio zurückgehe, ist ursächlich wohl auf eine ungenaue Rezeption der von ihm kompilierten Schriften zurückzuführen:

Praecepta musicae poeticae (hs. Magdeburg 1563) I: [Sortisatio]... apud exteros magis usitatior est quam apud nos, et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat et oriatur ex compositione minimeque vitiis careat omissâ hac ad compositionem accedamus nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum (ed. B. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 217).

J. Nucius, der sortisatio erstmals ausdrücklich mit ‚musica usualis' gleichsetzt (vgl. den Beleg oben, in I. (2)), räumt dennoch ein, daß dieses ‚genus canendi' „gleichwohl" von „hervorragenden Musikern" gepflegt wird: „Tamen excellentes Musici, & qui in Sacellis sunt Pontificiis, Imperatoriis ac Regiis hoc candendi genere utuntur" (*Mvsices poeticæ*, Neiße 1613, f. A 4'); sein Begriffsverständnis von sortisatio ist jedoch in einem solchen Maße bestimmt von dem Merkmal des umgangsmäßigen und ungeschulten Singens, daß er sich in einer langen Einlassung bemüßigt sieht, die „Beschäftigung" mit einer derartigen, auf „Gewohnheit" und nicht auf Prinzipien der ratio beruhenden Vokalpraxis zurückzuweisen. Einzig in bestimmten Fällen – Nucius spricht von Fugenanfängen und sogenannten formalen Schlußwendungen – und dann auch nur, wenn der Künstler viel Erfahrung besitzt, möchte Nucius wohl hinsichtlich einer satztechnischen Umsetzung Ausnahmen zulassen:

Et si magna est humanæ mentis acies, magnaque vis exercitatorum Musicorum, tamen qui per totam Cantionem se sortisaturos, hoc est plano Cantui Concordantes voces, saluis consonantiarum legibus, adjecturos autumant, & rationis judicio, & communi Musicorum turbæ adversantur. Quis enim, tam est acuti subtilisque ingenij, vt alterius cogitata perquirere poßit? quod cum sit impoßibile, & vix inter duos, nequaquam plures, artifices tamen solos, fieri poßit, sequitur nullam dari certitudinem ejus canendi consuetudini, quæ fortuitas consonatias miscet, & non certis ceu axiomatibus & fundamentibus innititur. Accedit hoc, quod ars nobilißima ac certißima ea ratione ac incerta efficitur, quod quam sit de ingenuis disciplinis absurdum pronunciare, omnes docti intelligunt. Ac nisi linguæ volubilitate, vocisque agilitate, ad quam à pueris in Musicorum scholis assuefiunt, nos præcellerent exteræ nationes, eaque inter canendum vicia tegerent non injuria commissorum vitiorum arguerentur. Relegata igitur à toto hoc negocio Sortisatione, immota ac inconcussa compositionis præcepta discamus, & juxta ea melos harmonicum instituamus. In exordiis tamen fugarum (quoniam naturali feruntur ordine, & quasi congenitæ videntur mentibus) sicut & in clausulis, quas formales Musici appellant, aliquid concedi artificibus potest, qui longo artis usu habitum quendam in fugis progrediendi sibi compararunt (f. B).

J. Thüring, dessen Ausführungen zu sortisatio auf Nucius beruhen, befindet sich in einem ähnlichen Dilemma. Zwar geht auf ihn die Prägung „Contrapunctus, qui est Extemporalis, Sive Usualis, & Sortisatio dicitur" zurück, die er von „Contrapunctus artificiosus" abgrenzt. Und auch seine oben, I. (2), zit. Erklärung, ‚warum es sortisatio genannt wird', bleibt bestimmt von dem zugrundeliegenden lat. sors, welches in Gleichsetzung mit dem Begriff natura der Kategorie der ars gegenübergestellt wird. Doch Thüring kann nicht umhin, trotz Wiederholung des zuletzt zit. Passus von Nucius hervorzuheben, daß die artifizielle Nachbildung dieser hier wohl primär als Umspielung verstandenen usuellen Praxis selbst bei Josquin Anwendung findet:

Opusculum bipartitum (Bln 1624): Porro *floridus Contrapunctus* dicitur, cum ad Gregorianum seu Choralem cantum quoquomodo pictas & exornatas diversarum figurarum notas accomodamus: *Vel* cum ad imitationem sortisationis artificiose adduntur aliæ notæ diversis signis & notulis variatæ. Ut in stabat mater *Josquini* (II, 18).

J. A. Herbst erwähnt ebenfalls im Zusammenhang mit dem Begriff sortisatio notenschriftlich fixierte Werke wie die „Bauernlieder" von J. Regnart, die schon Thüring im Zusammenhang mit sortisatio angesprochen hatte. Doch Herbst siedelt die absichtsvoll kunstlosen und volkstümlich-parodistischen Lieder Regnarts „in der Nähe fehlerhafter Kompositionen" an und läßt sich in seinem abwertenden Urteil über das umgangsmäßige Stegreifsingen nicht beirren:

Musica Poëtica (Nürnberg 1643): Hieher gehören auch die *Villanellen*, Cantica rustica, Bawrenlieder/ wie dergleichen vor diesem *Jacobus Regnardus* mit 3 Stimmen *componiret* vnd *publiciret* hat. Weil aber solche Gesänger *propter vitiosam Compositionem*, in dem in denselben viel 5ten mit einander fortgehen/ vnd weil solche Lieder keinen sonderlichen Gebrauch vnd Nutzen haben/ auch mehrenteils nur in *usu* vnd Übung bestehen/ werden solche billich nichts geachtet/ vnd derhalben vnvonnöthen/ vns lang damit auffzuhalten (4).

Ungeachtet der von Nucius, Thüring und Herbst vorgenommenen Übertragung des Ausdrucks auf Satzeigentümlichkeiten aufgezeichneter Musik hält sich die abwertend gemeinte Zuordnung von sortisatio zum nicht-artifiziellen Musizieren gerade in betonter Gegenüberstellung zu einer kunstvollen, regelrechten und ‚fehlerfreien' Herstellung eines mus. Gefüges bis in die erste Hälfte des 18. Jh. (vgl. dazu auch noch das oben, I. (4), angeführte Zitat von J. G. Walther 1708):

J. M. Ravn, *Heptachordum Danicum* (Kopenhagen 1646): *Cantilenæ* sunt vel *Artificiales*, vel *Vulgares* seu Fortuitæ, vulgò *Sortisatio dictæ* (180);

... at verò cum à sorte non arte nomen [sortisatio] habeat, & sæpissimè contra leges artis peccet, Musica civitate vix donatur, sed ad fossores metallicos, *Berggeseller*/ equites, sartores, sutores et reliqvum mechanicorum vulgus, quod hac canendi forma in publicis tabernis uti consvevit, relegatur (186);

A. Kircher, *Musurgia Universalis* (Rom *1650*) V, *9*: ... Alius enim [contrapunctus] Extemporalis est seu naturalis vsualisuè, quem multi sortisationem barbarè vocant; Alius artificosus seu floridus, quem compositionem... intitulamus; prior vocatur Extemporaneus, quòd non præmeditata ratione, & viam monstrante arte, sed natura ductrice atquè dictatrice extempore fiat; cuiusmodi fossorum metallicorum, Sartorum, Pastorum, similiuquè communione quadam vtentium hominum societas ad laborum tollenda toedia vti solent (I, 241).

(2) Seit der Mitte des 16. Jh. wird der Begriff sortisatio unter Hinweis auf die SOZIALE TRÄGERSCHICHT zu präzisieren gesucht. Ziel dieser Zuordnung ist es, hervorzuheben, daß die vokale Stegreifausführung keinerlei Schulung oder theor. Kenntnis voraussetzt und mit dem Wert von ‚regelrechten' und artifiziellen Werken nicht zu vergleichen ist. Den Ausgangspunkt dieser sozialen Verankerung bildet ein möglicherweise nicht von Faber selbst stammender Einschub in seiner *Musica poetica*, wie sie die Hs. Zwickau (zw. 1548 u. 1550) überliefert:

Eius modi concentu [sortisatio] apud nos delectantur fossores et artifices mechanici (ed. Chr. Stroux, Port Elizabeth 1976, 6).

In der Folge treten zu den hier erwähnten „Bauern und Handwerkern" zunehmend weitere Berufsstände hinzu; so zählt J. H. Schein in seiner verschollenen und vor 1630 erschienenen *Brevis in Musicam poeticam de fundamentali componendi ratione introd.* fünf Gruppen auf:

Sortisatio ist, wenn einer geschwinde und *ex tempore* zue einem gesang ein stimme singet, wie bei unß die *Fossores, Metallici, Sutores et Sartores* (vergiß nicht die *Textores*). Dieweil aber diese arth falsch und unrecht, denn sie ohne *vitijs* nicht kan gemacht werden, würde derowegen von den Musicis verworfen (zit. nach: B. Engelke, *Einige Bemerkungen zu Dreßlers „Praecepta musicae poeticae"*, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 399 f.)

J. Nucius listet in seiner *Mvsices poeticæ* (Neiße 1613) demgegenüber folgende sechs Berufe auf: „fossores, metallici, equites, sartores, sutores, & reliquum moechanicorum", welche die sortisatio genannte Stegreifausführung „vulgus in publicis tabernis" ausüben (f. A 4').

Anders als Nucius führt J. A. Herbst (*Musica Poëtica*, Nürnberg 1643, 4) im Zusammenhang mit sortisatio nicht nur soziale Gruppen, sondern auch berufsbezogene Liedbenennungen an: „*Cantiones equitum*, Reuterlieder/ & *metallorum fossorum*, Bergreyhen/ mit welcher Zusammstimmung die Bergheur oder Bergkleut/ ingleichen die Handwercksleut/ doch ohne wissenschafft der Music vnd Singkunst/ gmeiniglich mit solcher Art sich zuerlustiren pflegen" (zur weiteren Tradierung dieser sozialen Klassifikation von sortisatio vgl. die Erweiterungen und Veränderungen in den Belegen von Ravn 1646, Kircher 1650, oben, II. (1), und von Walther 1708, oben, I. (4)).

Lit.: W. GURLITT, Der Begriff d. sortisatio in d. dtsch. Kompositionslehre d. 16. Jh., TVer XVI, 1942, wiederabgedruckt in: Musikgesch. u. Gegenwart I, BzAfMw I, Wiesbaden 1966; E. TH. FERAND, „Zufallsmusik" u. „Kompos." in d. Musiklehre d. Renaissance, Kgr.-Ber. Basel 1949; DERS., „Sodaine and unexpected" Music in the Renaissance, MQ XXXVII, 1951; DERS., Art. Kompos., MGG VII, 1958, 1433 f.; CHR. STROUX, Die musica poetica d. Mag. Heinrich Faber, maschr. Port Elizabeth 1976, 107 ff.; KL.-J. SACHS, Art. Contrapunctus / Kontrapunkt V., HmT 1982.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1992

Stretto / Engführung, stretta

ital. stretto (Partizip Perfekt zu stringere), adjektivisch: eng, schmal, fest, knapp, dicht, nah(e), streng, substantivisch: Engpaß, Meerenge, von lat. strictus; stretta (Substantiv zu stringere), Drücken, Druck, Stich, Gedränge, Verengung, Bedrängnis, Krise, Wendepunkt, Höhepunkt, Engpaß; auch ristretto (zu restringere), adjektivisch: eingeschlossen, eingeengt, eng, schmal, begrenzt, knapp, zusammengedrängt, substantivisch: Zusammenfassung, von lat. restrictus bzw. restrictio;
franz. strette; engl. stretto; span. stretto, stretta; dtsch. Engführung, Stretta.

I. Das Wort stretto begegnet vereinzelt seit dem Ende des 16. Jh. als Vortragsbezeichnung um anzuzeigen, daß EIN BESTIMMTER ABSCHNITT ODER EINE GANZE KOMPOSITION IN BESCHLEUNIGTEM TEMPO gespielt werden soll.

II. Im kontrapunktischen Kontext benennt stretto die DICHTE(RE) AUFEINANDERFOLGE VERSCHIEDENER STIMMEN MIT EIN UND DEMSELBEN THEMA.
(1) Der Ausdruck tritt Anfang des 17. Jh. zunächst ALLGEMEIN IM ZUSAMMENHANG MIT DEM PRINZIP DER IMITATION auf.
(2) Als mus. Fachausdruck für den VORZEITIGEN THEMENEINSATZ IN DER FUGE (also den Einsatz einer Stimme mit dem Fugenthema, bevor die vorausgehende Stimme das Thema zu Ende geführt hat) ist stretto im Ital. erstmals 1706, das dtsch. Pendant Engführung dagegen relativ spät (1790) zu belegen.
(3) Der Begriff impliziert BESTIMMTE KONNOTATIONEN, die sich teilweise erst im Laufe seiner Geschichte herauskristallisieren oder theoretisch reflektiert werden.

III. Seit dem frühen 19. Jh. wird im Ital. das (von dort ins Dtsch. übernommene) Substantiv STRETTA ZUR BEZEICHNUNG DES EFFEKTVOLLEN SCHLUSSABSCHNITTES EINER KOMPOSITION gebraucht.
(1) In nicht-kontrapunktischen Kompos., vor allem in mehrteiligen Gesangsnummern einer Oper, aber auch in (reinen) Instrumentalwerken, bedeutet stretta DEN IN SCHNELLEREM ODER ÜBERSTÜRZTEM TEMPO GESPIELTEN SCHLUSS eines Stückes.
(2) Zuweilen wird dieser Ausdruck auf den LETZTEN, DURCH „ENGFÜHRUNG" DER STIMMEN CHARAKTERISIERTEN ABSCHNITT EINER FUGE übertragen.

I. Als Vortragsbezeichnung zeigt stretto an, daß EIN BESTIMMTER ABSCHNITT ODER EINE GANZE KOMPOSITION IN BESCHLEUNIGTEM TEMPO gespielt werden soll, und figuriert damit als Äquivalent etlicher anderer, gleichbedeutender Vortragsbezeichnungen, von denen stringendo (Partizip Präsens desselben ital. Verbs stringere, von dem auch stretto abgeleitet ist) hervorgehoben sei.
Der Ausdruck stretto ist als Spielanweisung vereinzelt seit dem Ende des 16. Jh. nachzuweisen und entspricht in diesem mus. Sinne ganz der umgangssprachlichen Bedeutung des Wortes. In den frühesten ital. Belegen erscheint stretto in Verbindung mit dem Takt zu dessen näherer Kennzeichnung: „tatto stretto" oder „battuta stretta" heißt wörtlich „enger bzw. dichter Takt(teil)" und bedeutet, daß die Zählzeiten — in der realen Zeit — eng(er), dicht(er) zusammenrücken, der betreffende Abschnitt oder das gesamte Stück folglich schneller gespielt werden soll.
Wohl zum ersten Mal begegnet stretto in diesem Kontext bei L. Zacconi (*Prattica di mvsica* I, Venedig 1592). Bereits in einem früheren Passus ist von schnelleren und langsameren Takten („tatti poßano essere quali piu presti, et quali piu tardi") die Rede (21'). Im gleichen Zusammenhang stellt Zacconi die Verben restringere und allargare („il tatto, lo sa restringere, et allargare") gegenüber, wobei dieser Wortgebrauch wiederum möglicherweise auf die von G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 207) benutzte Wortpaarung allargamente-ristringimento für das — mit Systole und Diastole des Herzens verglichene — unterschiedliche Gewicht der Taktteile zurückgeht. Im Anschluß an die genannte Stelle heißt es dann bei Zacconi über Kompos. im Allabreve-Takt:

op. cit.: ... di dire che il compositore, che nel comporre le compositioni sue si serue del semicircolo trauersato, debbe essere diligentissimo osseruatore di ciò che il segno ricerca, et richiede, et il cantore di cantarle comunque li torna commodo, et li pare ò piace: perche con l'attione, et sumministratione del tatto e stretto si può hauer l'istesso, et cauerne il medemo effetto (25).

Die gleichbedeutende Formulierung „battuta stretta" benutzt G. M. Trabaci in seinem *Secondo Libro de Ricercate...* (Neapel 1615), das laut Inhaltsverz. u.a. 100 versi (Versetten) enthält, von denen acht den Zusatz „in batt(uta) stret(ta)" tragen: etwa *Verso primo del Secôdo Tono in batt. stret.* oder *verso duodecimo, & ultimo del terzo Tono in battuta stretta* (zit. nach: Cl. Sartori, *Bibliogr. della musica strumentale ital. stampata in Italia fino al 1700*, Bibl. di Bibliogr. ital. XXIII, Florenz 1952, 209). In diesem Fall ist „stretto" also ebenso eindeutig auf ein Stück insgesamt gemünzt wie etwa „strettamente" bei A. Banchieri, der im Vorw. zu seiner *Moderna armonia di canzoni alla francese* op. 26 (Venedig 1612) ausführt, daß jedes Stück zweimal gespielt werden solle, das erste Mal „adagio in giusa di ricercare" und in der Wiederholung „strettamente" (zit. nach *op. cit.*, 184).

Bei G. Frescobaldi hingegen bezieht sich der Ausdruck stretto nur auf einen Abschnitt einer Kompos. und ist hier im Rahmen der „vom Affekt her regierten gebärdenhaften und pathetisch bewegten Temponahme (= Tempo rubato)" (R. Dammann, *Der Musikbegriff im dtsch. Barock*, Köln 1967, 395) zu deuten. Das *avvertimento* zur ersten Ausg. seiner *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* I (Rom 1615) enthält eine Passage, die Frescobaldi nicht in die späteren Ausg. seines Werkes übernommen hat; während die Anfänge der Tokkaten adagio gespielt werden müssen, achte man im weiteren Verlauf auf eine Unterscheidung der Teile, indem man sie mehr oder weniger schnell spiele entsprechend ihrer verschiedenen, beim Spielen zutage tretenden Affekte:

I Principij delle Toccate sian fatti adagio, et s'arpeggino le botte ferme. Nel progresso s'attenda / alla distinzione de i passi, portandoli più et meno stretti conforme la differenza de i loro effetti, / che sonando appariscono (zit. nach: Sartori, *op. cit.*, 207).

In dieser Bedeutung wird der Ausdruck, der etwa auch in Gr. Strozzis *Capricci da sonare Cembali et Organi* op. 4 (Neapel 1687) als Spielanweisung erscheint, von S. de Brossard lexikalisch fixiert und dabei explizit als Gegenbegriff zu Largo aufgefaßt:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *STRETTO*. veut dire, SERRE', *Estroit*, & se met fort souvent pour marquer qu'il faut rendre les temps de la mesure *serrez* & *courts*, & par consequent *fort vîtes*. Ainsi c'est l'opposé ou le contraire de *Largo* (116).

Dasselbe Lexikon weist im Art. *Tripola* überdies „stretto" als Synonym zu Presto aus; dabei handelt es sich freilich um eine singuläre Verwendung dieses Ausdrucks, die eher auf die Wortbedeutung bei Zacconi und Trabaci zurückzuführen ist: in der Tafel der einfachen ungeraden Taktarten ordnet Brossard der „Tripola crometta", ausgedrückt durch den 3/8-Takt, die Tempobezeichnungen „*Presto*, ou Stretto" zu (179). Die Brossardsche Definition von stretto im Sinne einer schnelleren Temponahme kehrt fast wörtlich in den entsprechenden Art. im WaltherL (Lpz. 1732, 582 a) und GrassineauD (London 1740, 240) wieder. Während Brossard von Taktzeiten („les temps de la mesure") sprach, bezieht J. G. Walther den Ausdruck, den er übrigens auch schon zur Bezeichnung des vorzeitigen Themeneinsatzes in verschiedenen Stimmen kennt (vgl. unten, II. (1)), auf „Tact-Theile", die „enge und kurtz, folglich sehr geschwind gegeben werden sollen" (ibid.). Ende des 18. Jh. wird „stretto" D. G. Türk zufolge nunmehr „in Absicht auf die Bewegung selten gebraucht" (*Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789, 108, Anm. ***). Der Ausdruck begegnet allerdings häufig noch als Vortragsbezeichnung in Kompos. von Fr. Chopin; „stretto" zeigt hier einerseits die (wohl) abrupte Temposteigerung zum Kulminationspunkt des betreffenden Stückes hin an (so in den *Préludes* op. 28, Nr. 1 u. 4; vgl. *Präludien für Klavier*, Sämtliche Werke I, Warschau u. Krakau 1949, 15 bzw. 19) und andererseits — im Kontext des spezifisch Chopinschen freien Tempo rubato — eine kurzfristige Tempomodifikation (etwa das viermalige Auftreten von halbtaktigem „stretto" und Fermate auf einer Sechzehntel-Pause, gefolgt von eintaktigem „poco riten." und anschließendem „a tempo" im *Nocturne* H-dur op. 32, Nr. 1; vgl. *Nocturnes für Klavier*, ed. cit. VII, 56 ff.).

Daß stretto (zumeist in der Version più stretto) zur Anzeige einer Tempobeschleunigung, und damit synonym mit più mosso oder più moto —

A. E. Müller, *Große Fortepiano-Schule* (Lpz. ⁸o.J. [1825]): più moto, più mosso, oder più stretto bedeutet, daß das Stück, von der damit bezeichneten Stelle an, etwas geschwinder gespielt werden solle (31);
Più stretto, etwas schneller, (gebraucht man m i t t e n in Stücken, wo das Tempo beschleunigt werden soll) (238) —,

um 1800 anscheinend nur noch selten auftaucht, mag ein Grund dafür sein, daß im KochL (Ffm. 1802) — und damit anders als im WaltherL — diese Bedeutung erst an zweiter Stelle (nach stretto im Sinne einer Fugen-„Engführung") erwähnt wird. H. Chr. Kochs Art. *Stretto* nennt außerdem folgende, zum Teil neue Konnotationen, die auf den späteren, spezifischen Fachausdruck stretta hinweisen. (Der unterschiedliche Gebrauch von „stretto" und die Entwicklung von diesem Ausdruck zu „stretta" lassen sich übrigens präzis dem Art. *Stretto* im BernsdorfL entnehmen; zit. unten, III. (1).) Zum einen tritt nach Aussage Kochs der Ausdruck stretto zumeist am Schluß insbesondere ausgedehnterer Kompos. auf; mit dieser Temposteigerung wolle der Komponist — in ästhetischer Hinsicht — einen effektvollen Abschluß des Werkes erzielen:

Das Wort stretto wird 2) auch in Tonstücken gebraucht, die in der freyen Schreibart gesetzt sind. In diesem Falle braucht es der Tonsetzer zuweilen bey lang ausgeführten Tonstücken gegen das Ende derselben, wenn er die Wirkung des Ganzen auf einmal erhöhen will. Hier hat es mit stringendo einerley Bedeutung, und zeigt an, daß das Zeitmaaß geschwinder genommen werden soll (1449).

Zum anderen bedeute stretto in der Aufführungspraxis, daß das Zeitmaß nicht allmählich, sondern jäh schneller genommen werden soll; dies klingt schon in der oben zit. Formulierung „auf einmal" an, kommt aber in den anschließenden Ausführungen noch deutlicher zum Ausdruck:

Viele Anführer der Orchester sind gewohnt, von der Stelle an, wo dieser Ausdruck stehet, das Tempo nur nach und nach an Geschwindigkeit zunehmen zu lassen; ohne Zweifel ist dieses aber der Meinung der mehresten Tonsetzer entgegen, die sich, wenn das Zeitmaaß nicht auf einmal, sondern nur nach und nach geschwinder werden soll-

te, gewiß eines bestimmtern und der Sache angemessenern Ausdruckes bedient haben würden (ibid.).

Letztgenannten Aspekt stellt der mit „gez. a." signierte Art. *Stretto* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838) detaillierter dar:

Das Wort stretto ist demnach in dieser zweiten Gebrauchsart gleichbedeutend mit *stringendo*; nur ist es ein Fehler, wenn man glaubt, das Zeitmaaß solle nach dem stretto erst nach und nach zunehmen. Allerdings läßt eine *Steigerung* der Wirkung nicht ein *augenblickliches* Eintreten der schnelleren Bewegung zu; doch darf das Zunehmen auch nicht in zu langsamen Schritten statt finden, wie etwa bei dem accelerando, sondern binnen wenigen Takten schon muß der möglichst höchste Grad der Eile erreicht seyn (523).

Quasi in Fortführung des im KochL offenkundigen Wandels bei der Bewertung der beiden Bedeutungen dieser Bezeichnung scheint im selben Art. die (zweifellos früher nachweisbare) Verwendung von stretto im Sinne einer Temposteigerung gar von der für den vorzeitigen Themeneinsatz in Fugen hergeleitet zu sein:

Hat der Tonsetzer ein [Fugen-]Thema gewählt, welches mehrere Arten der engen Nachahmung zuläßt, so läßt er die Stimmen, je mehr sich die Fuge ihrem Schlusse nähert, in immer engeren Nachahmungen des Hauptsatzes eintreten, daher kommt nun auch die *zweite* Bedeutung des Worts. Man gebraucht stretto nämlich auch in ausgeführteren Tonsätzen gegen das Ende hin, um damit anzuzeigen, daß die Wirkung des Ganzen hier zu einer möglichst höheren Potenz gesteigert werden soll ... (ibid.).

In dieser Bedeutung und Relevanz (gegenüber seiner anderen Verwendung) wird der Ausdruck stretto bis in die heutige Zeit tradiert (vgl. die einschlägigen Art. in neueren Lexika), wobei er weitgehend vom Substantiv stretta verdrängt ist oder identisch mit ihm erscheint (vgl. den Beleg für „Stretto" bei B. Bartók unten, III. (1)).

II. Im kontrapunktischen Kontext benennt der Ausdruck stretto die DICHTE(RE) AUFEINANDERFOLGE VERSCHIEDENER STIMMEN MIT EIN UND DEMSELBEN THEMA.

(1) Der Ausdruck tritt Anfang des 17. Jh. zunächst ALLGEMEIN IM ZUSAMMENHANG MIT DEM PRINZIP DER IMITATION auf, also ohne Einschränkung auf eine spezifische Kompositionsform wie etwa die Fuge. G. Diruta schreibt 1609 in seinem *Il Transilvano* II (Venedig [2]1622) über die Kanzone *Detta la Spiritata* von G. Gabrieli, sie sei in kurzen Notenwerten („di notte negre") geschrieben und enthalte „le fughe strette" (14); abgesehen davon, daß hier die sogenannte Anfangsimitation, der imitierende Einsatz aller in einem Stück beteiligten Stimmen mit demselben soggetto zu Beginn einer Kompos. oder jedes neuen Abschnitts angesprochen ist, besagt letztere Formel „le fughe strette" — indem sich der Ausdruck fuga auf die Relation zweier oder mehrerer Stimmen zueinander bezieht —, daß die Einsätze der einzelnen Stimmen mit dem „fuga"-Thema dicht aufeinanderfolgen. In vergleichbarer Weise bezeichnet A. Banchieri zwei in verschiedenen Kompos. auftretende Stellen, wo die imitierende Stimme einsetzt, noch bevor die vorangehende das „Thema" beendet hat, mit „Contrapunto stretto" (*Cartella mvs. nel canto figvrato fermo, & Contrapunto*, Venedig 1614, 145 u. 191).
Lexikalisch wird diese Verwendung von stretto erstmals im WaltherL (Lpz. 1732) erfaßt als zweite Bedeutung dieses Ausdrucks; sie erscheint — wie erwähnt — noch nicht im BrossardD, ist bei J. G. Walther allerdings auch noch nicht explizit auf die Themeneinsätze in einer Fuge gemünzt (obwohl er Z. Tevos *Il mus. testore* mit dem Beleg für stretto im letzteren Sinne kannte; vgl. unten, Exkurs, und II. (2)):

Man findet es [sc. stretto] aber auch gesetzet, anzuzeigen: daß ein, oder etliche *themata* gantz kurtz zusammen gezogen sind, und behende auf einander folgen (582 a).

Dieser Passus kann allerdings ambivalent verstanden werden: entweder — nimmt man die Konjunktion „und" ernst — meint stretto zwei verschiedene, in diesem Fall miteinander gekoppelte Sachverhalte (eine Diminution des Themas bzw. der Themen sowie eine rasche Aufeinanderfolge der Stimmeneinsätze); oder aber — was die Bedeutungs- und Sachgeschichte von Engführung in Fugen nahelegt — der Autor verwendet das Wörtchen „und" nicht ganz korrekt und will mit dem Nachsatz lediglich das im Vordersatz Gesagte verdeutlichen. Möglicherweise basiert Walthers Definition auf der Reinckenschen Beschreibung der Fugen-„Engführung" (zit. unten, II. (2)). Der umfassende Gebrauch von stretto als Bezeichnung der dicht aufeinanderfolgenden Imitation eines Themas durch verschiedene Stimmen tritt in der Folgezeit zugunsten der speziellen Anwendung bei einer Fuge nicht mehr in Erscheinung.
In ähnlichem Sinne von ‚dicht (aufeinanderfolgend)' kommt eng, das dtsch. Äquivalent zu stretto, nochmals in der Formel „enger Kanon" zum Vorschein, mit der A. B. Marx einen solchen Kanon benennt, „in dem die Stimmen Schlag auf Schlag (Tacttheil, Viertel auf Viertel) eintreten" (Art. *Kanon*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV, Stuttgart 1837, 45), und die er als gleichwertigen Ausdruck zu „Canone al sospiro" versteht (von Suspirium, das „kurze Pause" und hauptsächlich die Pause einer Semiminima, also einer Viertelnote, meint).

*

Exkurs: Für den Ausdruck imitazione alla stretta, der im Sachteil der 12. Aufl. des RiemannL (Mainz 1967, 914 a) als seltene Benennung für die „kontrapunktische Nachahmung in verkürzten Notenwerten" aufgeführt ist, lassen sich in der Literatur nur wenige Belege finden, die dann zumeist eine andere Bedeutung nahelegen.

Bei Fr. W. Marpurg (*Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 15) tritt „imitazione stretta" eindeutig als ital. Äquivalent für „enge Nachahmung" auf, eine frühere Bezeichnung für die Fugen-„Engführung" (vgl. unten, II. (2)): nicht nur gebraucht Marpurg beide Ausdrücke synonym, sondern er weist auch ausdrücklich darauf hin, daß die so bezeichnete Nachahmungsart „mit veränderter oder eben derselben Geltung der Noten" geschehen kann (vgl. O. Tiersch, Art. *Engführung*, Mendel/ReißmannL III, Bln 1873, 374: „Engführung... oder ‚enge Nachahmung' (ital.: *Imitazione stretta*)..."). Entsprechend wird auch die eigenständige Fügung „alla stretta" in der ersten Hälfte des 19. Jh. behandelt, etwa von J.-J. de Momigny (*Cours complet d'harmonie et de compos.* II, Paris 1805, 669) oder im WolfL (Halle [3]1806, 15) sowie — ausdrücklich auf die „Engführung" in Fugen bezogen — im AnderschW (Bln 1829, 12), HäuserL (Meissen [2]1833, I, 17) und BernsdorfL I (Dresden 1856, 22).

Im LichtenthalD (Mailand 1826) ist im Art. *Imitazione canonica* (I, 327) stretta — hier in der Version ristretta und gleichbedeutend mit den Ausdrücken canonica, rigorosa und legata — auf gänzlich andere Weise verwendet, nämlich im Sinne von ‚streng'; imitazione ristretta meint die strenge Nachahmung (im Unterschied zur freien, bei der nicht auf die Intervallgröße geachtet wird). Der gleiche Wortsinn von stretta kehrt übrigens im Art. *Inversione* (I, 348) wieder: für die strenge Umkehrung (→ *Inversio / Umkehrung* IV. (2)) führt P. Lichtenthal die Bezeichnung „*Inversione reale, legata, stretta* (Inv. stricta)" an.

Einzig bei Z. Tevo (*Il mus. testore*, Venedig 1706, 307) läßt sich das dem Adjektiv stretto zugrundeliegende Verb stringere zur Anzeige einer Diminution belegen: im Blick auf die Möglichkeiten, eine im Ausdruck gesteigerte Schlußbildung in Fugen zu erzielen — in welchem Zusammenhang er erstmals die Vokabel stretto gebraucht —, spricht er von „stringere il soggetto" und spielt damit auf die im beigefügten Notenbeispiel zutage tretende Halbierung der Notenwerte an (zit. unten, II. (2)). In der Praxis der Fugenkompos. indessen ist eine Diminution des Themas bei gleichzeitiger Engführung keinesfalls üblich.

Im Anschluß an J. G. Walthers stretto-Definition, die vom Wortgebrauch bei Tevo hergeleitet werden kann und wonach Themen „gantz kurtz zusammen gezogen sind, und behende auf einander folgen" (vgl. oben im Haupttext), begegnen im Dtsch. wiederholt ähnliche, doppeldeutige Erklärungen (jeweils im Zusammenhang mit der Fugen-„Engführung"), die sich im Sinne einer Diminution des Themas interpretieren lassen: so enthält das HäuserL die ebenso ungenaue wie mißverständliche Definition des Ausdrucks ristretto: „das gewöhnliche am Schlusse einer Fuge vorgenommene Zusammenziehen des gedehnten Themas" (loc. cit., II, 95).

*

(2) Als mus. Fachausdruck für den VORZEITIGEN THEMENEINSATZ IN DER FUGE (also den Einsatz einer Stimme mit dem Fugenthema, bevor die vorausgehende Stimme das Thema zu Ende geführt hat) erscheint stretto (und im Dtsch. Engführung); im Ital. und hauptsächlich im Dtsch. ist gleichfalls von stretta die Rede (vgl. unten, III. (2)). Gegenüber der oben (II. (1)) behandelten Vokabel stretto weist der Ausdruck in diesem Sinne grundlegend andere Implikationen auf: einerseits handelt es sich beim Thema in der etwa bei J. S. Bach voll entfalteten Fuge nicht mehr — wie in deren Vorformen — um einen soggetto mit noch wenig Eigengewicht, weswegen es gleich zu Beginn der Kompos. in vorzeitigen Einsätzen der einzelnen Stimmen expliziert wurde, sondern um ein bedeutsames Thema, das zunächst als solches, also für sich allein herausgestellt wird. Andererseits rückt die mit stretto (Engführung) gemeinte dichtere Aufeinanderfolge der Themeneinsätze als Kulminationspunkt einer Fuge an deren Schluß. Nach Auffassung H.-J. Paulys ist „etwa bei Sweelinck... dieser Punkt der Entwicklung erreicht" (*Die Fuge in d. Orgelwerken D. Buxtehudes*, Kölner Beitr. zur Musikforschung XXXI, Regensburg 1964, 176); darum verwundert es nicht, daß (in der Nachfolge J. P. Sweelincks) J. A. Reincken 1670 offensichtlich zum ersten Mal die Engführung theoretisch behandelt: nachdem die Kompositionsschüler eine gewisse Perfektion erlangt hätten, sollten sie angeleitet werden, „besonders, daß sie solche [Fugen] Ins kurtze Imitiren oder kurtz hinter Einander herbringen Können: Es ist hier aber Nicht alle Zeit Nöhtich, daß die Nachfolgende Stimme der Ersten Ihre intervallen so directe und gäntzlich Nachfolge, wie sie sein solte" (zit. nach: Sweelinck, *Compos. Regeln*, hg. von H. Gehrmann, Werken X, s'Gravenhage u. Lpz. 1901, 53 b). Vom Gegenstand sprechen andeutungsweise auch L. Penna (*Li primi albori mvs.*, Bologna 1672, 59 bzw. [4]1684, 88), G. M. Bononcini (*Musico Prattico*, Bologna 1673, 86) und 1687 A. Berardi, der dafür den Ausdruck fuga reditta gebraucht (vgl. den folgenden Exkurs).

*

Exkurs: Der ital. Ausdruck reditta (von lat. reddere, wiedergeben, nachahmen) als eine der synonymen Benennungsmöglichkeiten für fuga ist bereits G. Zarlino geläufig, für ihn selbst gleichwohl keine treffende Bezeichnung (vgl. *Istitutioni harmoniche*, Venedig [3]1573, 257). Spätestens seit A. Kircher (*Musurgia universalis*, Rom 1650, I, 368) bezeichnet das mit fuga legata und totalis gleichzusetzende Kompositum fuga reditta üblicherweise den Kanon (vgl. WaltherL, Lpz. 1732, Art. *Fuga totalis*, 267 a).

A. Berardi (*Documenti armonici*, Bologna 1687) bedient sich — ähnlich wie Zarlino — zwar ebenfalls noch der Vokabel reditta bei der Erklärung von fuga (36); indem er aber zudem mit „fuga reditta" den kanonartigen Themeneinsatz zweier Stimmen am Schluß einer Fuge benennt („Qvesta fuga [chiamata reditta]... consiste, che due parti della Cantilena finiscono in Canone" [39]; in dem auf zwei Notenbeispiele folgenden *Avertimento* heißt es: „Alcuni hanno vsate queste fughe nel principio, e nel mezo,

mà io sono di parere, che sia meglio vsarle nel fine" [40]), spielt er auf den Sachverhalt an, daß — anders als zu Beginn einer Fuge — auch bei der abschließenden „Engführung" die Begleitung des Themas durch das Thema selbst erfolgt. Solchermaßen auf eine Fuge bezogen, kehrt der Ausdruck fuga reditta in der Folgezeit gelegentlich wieder:

Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* I (Bln 1753): Wenn in einer solchen eigentlichen Fuge der Fugensatz in der Mitte oder am Ende zwischen allen oder einigen Stimmen derselben auf canonische Art kurz durchgeführt wird: so pflegt solches eine fuga reditta genennet zu werden (20); ähnlich G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III, Stuttgart 1836, 79, u. BernsdorfL II, Dresden 1857, 64; DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Fuge*: Wird in der eigentlichen Fuge das Thema in der Mitte oder in der dritten Durchführung mehrfach in canonischen Nachahmungen (Engführungen) behandelt, so heisst sie *fuga reditta* (341).

*

Im Ital. läßt sich der Ausdruck stretto bisher zum erstenmal 1706 bei Z. Tevo (*Il mus. testore*, Venedig 1706) nachweisen, der ihn noch ausschließlich als Adjektiv kennt. Ein Notenbeispiel, in dem die nachfolgende Stimme zuerst nach zwei Takten und dann bereits nach einem Takt mit der Themenbeantwortung einsetzt, kommentiert der Autor mit den Worten:

... e se replicherà il soggetto più stretto, cioè con minor pause, sarà meglio ... (306).

Zu einem weiteren Notenbeispiel, in dem das Thema zunächst nach sechs Vierteln in der 2. Stimme beantwortet wird, beim zweiten Mal schon nach 4 Achteln, wobei außerdem die Notenwerte halbiert sind, heißt es offenkundig im Blick auf letzteren Sachverhalt, man könne „anche stringere il soggetto non solo nelle pause, ma anche nelle figure Musicali" (307); und im gleich anschließenden Passus ist einerseits von „stringere il soggetto" die Rede, womit wieder die Diminution eines Fugenthemas gemeint ist, und andererseits vom „soggetto stretto", der dichte(re)n Aufeinanderfolge des Themas und seiner Beantwortung, wie aus der nachfolgenden Erklärung hervorgeht:

Chi vorrà adunque stringere il soggetto nel fine, dovrà tesserlo nel principio largo, e pare à me, che più, che sarà il soggetto stretto, cioè formato con poche pause, si renderà più difficile, e per consequenza più studioso (307).

Tevo differenziert demnach an dieser Stelle in der Ausdrucksweise anscheinend bewußt zwischen „soggetto stretto" und „stringere il soggetto" als zwei verschiedenen Möglichkeiten einer Steigerung (durch vorzeitige Themenbeantwortung oder Diminution) am Schluß einer Fuge, eine Unterscheidung, die etwa in der Erklärung des ital. stretto im WaltherL nicht mehr erkennbar ist (vgl. oben, II. (1)).

Während noch 1761 in der ital. Ausg. des *Gradus ad parnassum* von J. J. Fux, der selber von „(in angustum) contrahere" spricht (Wien 1725, 145 bzw. 152; zur dtsch. Ausg. von 1742 vgl. unten), lediglich von „re-" oder „ristringere" die Rede ist (*Salita al parnasso*, Carpi 1761, 133 bzw. 136), begegnet erst Jahrzehnte später der Ausdruck in substantivierter Form („lo stretto") und wird zugleich zum mus. Fachausdruck erhoben. Als solcher läßt sich stretto im Dtsch. bereits 1768 (vgl. weiter unten) und im Ital. 1775 bei G. Martini nachweisen:

Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo II (Bologna 1775): L'una affinchè più facilmente possa il Soprano ripigliare il Soggetto per formare lo *Stretto*; l'altra acciocchè dagli Uditori così solo, e senza l'accompagnamento delle altre Parti, venga più chiaramente inteso lo *Stretto*, che è, per sentimento de' più esperimentati Maestri dell'Arte, una delle parti più pregevoli della *Fuga* (XXXIX f.).

Im weiteren Text hebt der Autor namentlich auf die Änderung eines soggetto ab, um den vorzeitigen Themeneinsatz zu ermöglichen:

L'esperienza c'insegna essere la natura dei Soggetti talmente varia, che c'impedisce lo stabilire alcun metodo per formare lo *Stretto*. Ogni Soggetto ben ponderato, e ingegnosamente esaminato deve somministrarci il modo di restringerlo in più maniere, affine di sciegliere la più facile, e più naturale, e che sopra tutto conservi per quanto sia possibile l'identità del *Soggetto*; e quando mai la necessità constringa a variar in qualche piccola parte il *Soggetto*, si procuri che la mutazione succeda più tosto nelle Parti di mezzo, che nelle Parti estreme, che sono il Soprano, e il Basso, mentre qualunque anche piccola varietà nelle Parti estreme viene più facilmente a scoprirsi dagli Uditori, e per l'opposto il variare qualche Figura nello stretto del *Soggetto*, si rende meno sensibile (XXXXI).

Im Ital. scheint der Ausdruck „lo Stretto" selbst um 1800 noch nicht durchgängig bekannt zu sein (im direkten Anschluß an Martini etwa bei Fr. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica* II, Rom 1796, 220 u. 232). So handelt L. A. Sabbatini ausschließlich von „ristringere", „(ri)stringimento" und „ristretto" (*Trattato sopra le fughe mus.*, Venedig 1802, 151); vielleicht will er auf diese Weise einen vom Wort her klar erkennbaren Unterschied zu stretto als Vortragsbezeichnung schaffen und sieht gerade im Ausdruck ristretto, der (als Substantiv) umgangssprachlich ‚Zusammenfassung' meint, eine ebenso geeignete Bezeichnung, die explizit schon 1790 von J. G. Albrechtsberger (vgl. unten) genannt wird (vgl. den Art. *Ristretto* im HäuserL [oben, II. (1) Exkurs] sowie im Mendel/ReißmannL das entsprechende Verweisstichwort [VIII, Bln 1877, 363] und im Art. *Stretto* die Gleichsetzung „Engführung, *Ristretto*" [X, 1878, 13]).

Gleichwohl wird „stretto" als Bezeichnung für die Fugen-„Engführung" in andere Sprachen übernommen; so erscheint er im Franz. als „strette":

N. E. Framery, Art. *Fugue*, in: *Encyclopédie méthodique. Musique*, hg. von dems. u. P.-L. Ginguené, Bd. I (Paris 1791): Après cette cadence [parfaite], il faut faire la *strette*, c'est-à-dire, le raccourcissement du sujet avec sa réponse (637 b; der dabei erwähnte Art. *Strette* fehlt übrigens im II. Bd.).

Das Castil-BlazeD (Paris [1821] ²1825) differenziert überdies zwischen stretto, also der ital. Fassung, als Vortragsbezeichnung (vgl. Art. *Stretto*, II, 280) und strette, der französierten Form von stretto, wobei allerdings ausdrücklich die Herkunft des franz. strette vom ital. „*ristretto*, ou *stretta*, resserrement" betont wird (II, 279); der betreffende Art. *Strette* beginnt mit dem Hinweis, daß der Ausdruck den Teil einer Fuge bezeichne, in dem nur mehr „Fragmente des (Fugen-)Subjektes" bzw. dessen „verschiedene Teile" aufträten:

On se sert de ce mot pour désigner cette partie de la fugue, dans laquelle le compositeur ne donne plus que des fragmens du sujet qu'il a déjà traité avec tous les développemens nécessaires. Il partage ce sujet en diverses portions, et les travaille l'une contre l'autre au moyen de l'imitation.
La *strette* consiste donc dans l'union en une même harmonie, du sujet et de la réponse. Dans le cours de la fugue, on attend, pour faire la réponse, que la proposition soit achevée; mais dans la *strette* on fait entrer la réponse avant la terminaison du sujet, sans rien déranger, ou en ne dérangeant que le moins possible à l'un ou à l'autre (278).

Die Hervorhebung einer Fragmentierung des Fugenthemas, die in ganz ähnlichem Wortlaut im Art. *Couper le sujet* wiederkehrt (I, 164; bezeichnenderweise mit Verweis auf den Art. *Strette*), mag aus einer mißverständlichen Interpretation des Ausdrucks Verkürzung („raccourcissement") in der oben zit. Definition von Framery resultieren — wie sie sich gleichfalls im Dtsch. beobachten läßt (vgl. oben, II. (1) Exkurs, u. unten) — und ist sachgesch. insofern zu rechtfertigen, als bei (sehr) rascher Aufeinanderfolge der Einsätze häufiger bloß der Themenkopf in den jeweiligen Stimmen erscheint.
Im Dtsch. etabliert sich der genuine Begriff Engführung als äquivalente Vokabel zum ital. stretto relativ spät, nämlich gegen Ende des 18. Jh. Zuvor wird entweder — wie oben gesehen — einfach der ital. Ausdruck stretto übernommen, etwa von J. Riepel, der das „sogenannte Stretto (wann nämlich am Ende der Fuge das Thema mit seinen Subjecten eng zusammen gezogen wird)" erwähnt (*Anfangsgründe zur mus. Setzkunst* ... *5. Cap. Unentbehrliche Anm. zum Contrapunct*, Augsburg 1768, 35); noch im KochL (Ffm. 1802) und — ihm nachfolgend — im WolfL (Halle ³1806) sind die einschlägigen Art. unter dem Stichwort stretto zu finden. Oder aber es begegnen verschiedene Umschreibungen: so wird — wohl im Anschluß an J. A. Reinckens Formel „Ins kurtze Imitiren oder kurtz hinter Einander herbringen" (vgl. oben) — davon gesprochen, „das *thema* so viel möglich dichte unter ein ander zubringen" (J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* [hs. 1708], ed. P. Benary, Lpz. 1955, 186; vgl. die stretto-Definition im WaltherL, zit. oben, II. (1)), ferner, daß die Stimmen sich „auf den Fersen folgen, oder gar ins Gehäge kommen" (J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 388), oder anfangen, „das Thema zu constringiren" (M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.*, Augsburg 1746, 154 a). Vorzugsweise bedient man sich dabei des Ausdrucks des Engen: die Themeneinsätze werden „in das Enge gebracht" (J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, Übers. von L. Mizler, Lpz. 1742, 127; H. Bellermann ersetzt bei der Zitierung dieses Passus den Artikel „das" durch „die" [*Der Contrapunkt*, Bln 1862, 200]) oder „eng zusammen gezogen" (J. Riepel, zit. oben; ähnliche Formulierungen, z.B. auch „enge Einschränkung", bei G. J. Vogler, *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* III, 2, Mannheim 1780/81, 73 bzw. 81 f., u. Art. *Fuga* in: *Dtsch. Encyclopädie* X, Ffm. 1785, 406 b); namentlich zu erwähnen ist der von Fr. W. Marpurg eingeführte Ausdruck „enge Nachahmung" (*Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 15, u. *Anh. zum Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.*, Bln 1760, 296 u. 298; im letzteren Text spricht Marpurg ebenfalls von „der Zusammenziehung der Thematum ins Enge" [295]), der auf begrifflicher Ebene gleichsam als Vorläufer von Engführung gelten kann und auch nach Etablierung dieses Ausdrucks als Terminus noch in Definitionen auftaucht (vgl. DommerL, zit. unten, II. (3)).
Bemerkenswerterweise ist in Verbindung mit dem Ausdruck „eng" anscheinend jedoch nie davon die Rede, daß die Themeneinsätze „ins Enge" oder „in die Enge geführt" würden, woraus sich das Auftreten der Vokabel Engführung 1790 bei J. G. Albrechtsberger erklären ließe. Insofern ist seine Ausdrucksweise beispiellos zu nennen; nicht nur heißt es bei ihm, daß zu einer Fuge ein Gedanke gehöre, der „sich aber in die Enge führen läßt", sondern Albrechtsberger belegt diesen Vorgang auch ausdrücklich mit der Bezeichnung Engführung:

Gründliche Anweisung zur Compos. (Lpz. 1790): Um nun eine gute Fuge ... zu verfertigen, schreibt man in einer Stimme ... einen ... Gedanken auf, der sich aber in die Enge führen läßt; welche Engführung (Restrictio, Ristretto) aber erst gewöhnlichermaßen gegen das Ende der Fuge angebracht wird, und eine Hauptzierde dieser Gattung ist. Manche Fugensätze können so künstlich ausgedacht werden, daß sie sich auf vielerley Art in die Enge führen lassen, nämlich: um einen Streich, um zwey, um drey Streiche, um einen ganzen Tact, um fünf, um sechs Streiche, oder zwey Tacte später. Die nächste oder geschwindeste Engführung aber spart man gern auf die Letzt ... (172); I. Ritter von Seyfried fügt in seiner Ausg. *Sämmtlicher Schriften* von Albrechtsberger (Wien ²1837) nach „in die Enge führen" folgende Passage ein, die erklären soll, durch den Ausdruck „verkürzen" jedoch gerade zu Miß-

verständnissen führt: „das heißt: verkürzen, oder näher zusammenrücken (läßt)" (II, 212); zum Ausdruck Verkürzen im Franz. um 1800 vgl. oben.

Zu Albrechtsbergers Wortgebrauch sei weiterhin angemerkt, daß bei ihm nicht nur der ital. Ausdruck ristretto sehr früh (und möglicherweise erstmals) nachzuweisen ist, sondern auf ihn vermutlich auch das lat. Äquivalent restrictio zurückgeht. Letzterer Ausdruck begegnet in der Folgezeit allerdings nur vereinzelt (vgl. Art. *Restrictio*, AnderschW, Bln 1829, 360 f.; im HäuserL ist der gleichlautende Lexikonart., auf den jener zurückgeht, unter dem Stichwort *Ristretto* zu finden), auch als Fremdwort „Restriction" im Dtsch. etwa bei E. Th. A. Hoffmann in seiner Rezension von L. van Beethovens 5. Symphonie (AmZ XII, 1810, 653). Das seltene Auftreten von „restrictio" läßt sich nicht zuletzt dadurch erklären, daß seit dem Ende des 17. Jh. (als die „Engführung" in Fugen theoretisch behandelt wurde) kaum noch Kompositionslehren auf lat. verfaßt wurden: J. J. Fux spricht in diesem Zusammenhang von „contrahere" (vgl. oben). E. Krügers Aussage, daß für die Engführung „kein lateinisches Wort in Gebrauch" sei (*System d. Tonkunst*, Lpz. 1866, 365) — er selbst führt die Begründung an: „wahrscheinlich weil es zu den Freiheiten gerechnet ist die keiner Regel unterliegen" —, ist jedenfalls nicht ganz zutreffend, und noch in neueren Lexika (vgl. Sachteil d. 12. Aufl. d. RiemannL 1967, Honegger/MassenkeilL III, 1980) findet „restrictio" zuweilen Erwähnung.
Den Ausdruck Engführung, der lexikalisch offensichtlich erst Ende der 1820er Jahren erfaßt ist (HäuserL 1828, AnderschW 1829), behandelt A. B. Marx Mitte der 1830er Jahre an mehreren Stellen detailliert: in seiner *Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838, 256 u. 306), prägnanter jedoch in zwei für G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* verfaßten Artikel (vgl. den folgenden Abschn. II. (3)).

(3) Der Begriff stretto (Engführung) in der Fuge impliziert BESTIMMTE KONNOTATIONEN, die sich teilweise erst im Laufe seiner Geschichte herauskristallisieren oder theoretisch reflektiert werden.
Erstens betrifft dies die Frage nach der adäquaten Stelle für den vorzeitigen Themeneinsatz in einer Fuge. G. M. Bononcini (*Musico Prattico*, Bologna 1673, 86) deutet an, daß die (von ihm freilich noch nicht so bezeichnete) Engführung erst „nel mezo della Composizione" stehen soll, weil das Thema dann leicht wiederzuerkennen sei, selbst wenn es in mehreren Stimmen kurz hintereinander einsetze. Bei J. G. Walther heißt es bereits eindeutig: „Wenn eine *fuga* bald zu Ende ist" (*Praecepta d. mus. Compos.*, loc. cit., 186); und er begründet dies — unter Hinweis auf die allgemeine kunstästhetische Maxime „Finis coronat opus" — damit, daß auch in der Fuge der Schluß die Krönung des Stückes sein solle. Gleichwohl finde — wie A. B. Marx im Art. *Engführung* in G. Schillings *Encyclopädie* II (Stuttgart 1835) ausführt — „aber die Engerstellung gleich zu Anfang einer Fuge ihren angemessenen Platz, wenn der ganze Satz hohen Inhaltes ist und gleich vom Anfange an höheren, drangvollen Schwung fordert" (592).
Heute ist es ein allgemeiner und in Anbetracht der ursprünglichen Bedeutung von stretto (vgl. oben, II. (1)) keinesfalls ungewöhnlicher Usus, jede Art dieser in Rede stehenden Themenbeantwortung in einer zweiten Stimme, ob in der Fuge selbst oder in einer ihrer sogenannten Vorformen (wie Kanzone, Ricercar, Tiento), mit der Bezeichnung Engführung zu belegen (vgl. die Ausdrucksweise etwa bei H.-J. Pauly, *Die Fuge in d. Orgelwerken D. Buxtehudes*, Kölner Beitr. zur Musikforschung XXXI, Regensburg 1964, 176, oder W. Apel, *Gesch. d. Orgel- u. Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, 89, 174 u. 518).
Zweitens werden beim Begriff der Engführung wiederholt folgende ästhetische Kategorien angesprochen: nannte Walther bereits 1708 den Schluß einer Fuge, wo der vorzeitige Themeneinsatz seinen eigentlichen Platz habe, die „Krönung des Werkes" (vgl. oben), so apostrophiert man später die „Engführung" als eine „Hauptzierde" der Fuge — eine im Anschluß an Albrechtsberger oftmals wiederholte Klassifizierung (so HäuserL, Meissen ²1833, I, 95, u. Chr. Th. Weinlig, *Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge*, Dresden ²1852, 71) — und sieht in ihr ein wirkungsvolles Steigerungsmittel sowie gewissermaßen den Höhepunkt einer Fuge, indem nunmehr allein das Thema in allen fast gleichzeitig einsetzenden Stimmen erklingt:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Stretto*: In einer gut gearbeiteten Fuge muß dieses [Stretto] jederzeit geschehen, nachdem der Hauptsatz nach der gewöhnlichern Art einigemal durchgeführt worden ist, damit theils die immer sich gleichen Repercussionen dem Ohre nicht lästig werden, theils und hauptsächlich auch, damit das Ganze in Ansehung der Wirkung mehr steige (1448);
Marx, Art. *Engführung*, loc. cit.: Sie [die Engführung] ist nämlich eines der gewaltigsten Mittel der Steigerung, da sie alle Stimmen mit dem wichtigsten Inhalte (dem Thema) in nächste Folge zu einander treten läßt ... Daher ist besonders das Ende einer Fuge der für die Engführung geeignete Ort ... (592);
A. von Dommer, *Elemente d. Musik* (Lpz. 1862): Namentlich an dieser Stelle [sc. am Schluß] ist es [das Stretto] nicht allein für die Fuge, sondern für den ganzen musikalischen Formbegriff von grosser ästhetischer Bedeutung, als eine nach zurückgelegter Entwickelung fest zusammengefasste, schliessliche Concentration des Hauptgedankens in sich selbst (199 f.).

Drittens wird die „Engführung" verschiedentlich zu den unabdingbaren Bestandteilen zumindest jeder ‚guten' Fuge gerechnet: für L. Cherubini gehört sie zu den „conditions indispensables de la fugue"

(*Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge. Cours de Contrepoint et de Fugue*, Lpz. u. Paris 1835, 106 b); und A. Siebeck verwirft zwei Themen für eine Fuge als ungeeignet, eben weil sie sich nicht „in die Enge führen" ließen (*Kleine Compositionslehre*, Tübingen 1850, 220 u. 229). „Wegen der Wichtigkeit dieser Kunstform" — wie Marx (Art. *Engführung*, loc. cit., 592) betont — sei es in diesem Zusmmenhang erlaubt, ein Fugenthema zu verändern oder zu verkürzen, worauf schon in der 2. Hälfte des 17. Jh. Reincken oder ausdrücklich etwa G. Martini (zit. oben, II. (2)) hinweisen. Voraussetzung sei jedoch, daß „die zuletzt eintretende Stimme das Thema ganz vorträgt, und wie das erstemal vollendet" (Albrechtsberger, *op. cit.*, 181). Diesen Gedanken führt wiederum J. A. André insofern weiter, als er eine Priorität der nachfolgenden Stimmen gegenüber der vorausgehenden konstatiert, indem „die fortzusetzende Tonführung der zuerst eintretenden Stimme(n), beim Eintritt der *nachfolgenden Stimme, auch deren Tonführung untergeordnet werden muss*" (*Lehrbuch d. Tonsetzkunst* II, 3, Offenbach 1843, 82).

Viertens erwähnt Albrechtsberger mehrere Möglichkeiten der „Engführung", da sich manches Thema in verschiedenen Zeitabständen „in die Enge führen" lasse, fügt aber sogleich hinzu, daß die „nächste oder geschwindeste Engführung" die letzte in der betreffenden Fuge sein sollte (vgl. oben, II. (2)). Deutet Albrechtsberger später die „halbe Engführung (Semirestrictio)" (*op. cit.*, 176) an, so bleibt die Beziehung zur „nächsten Engführung" vorläufig im dunkeln und wird erst durch folgende Äußerung 1794/95 im Unterricht Beethovens klar:

Jedes Fugenthema soll zweier Engführungen fähig sein: einer weitern oder halben (*semirestrictio*), und einer nähern oder ganzen (*restrictio*). Der zweite Theil der Fuge ist der Sitz der weitern, der dritte Theil der der nähern Engführung (zit. nach: G. Nottebohm, *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger u. Salieri, Beethoven's Studien* I, Lpz. u. Winterthur 1873, 71).

Diese Unterscheidung faßt Marx als „mehrere Grade der Engführung" und weist auf die Möglichkeit verschiedener Benennungsvarianten („Engerführung" und „engste Führung") hin, die er jedoch auch für sich selbst nicht übernimmt:

Art. *Engführung*, loc. cit.: Man bemerkt sogleich, daß dies [sc. die Engführung] möglicherweise auf verschiedenen Puncten, bald früher bald später, erfolgen kann, daß es daher mehrere G r a d e der Engführung giebt... Man könnte daher, wenn es nöthig wäre, eine Engerführung und engste Führung unterscheiden, behält sich aber den Namen Engführung gewöhnlich für die letztere... bei (591 f.).

Schließlich erhebt sich die grundsätzliche Frage, ob stretto (Engführung) lediglich die Einsatzfolge von wenigstens zwei Stimmen meint —

Albrechtsberger, *op. cit.*: Die Engführung, welche vielerley seyn kann, ist jene Zierlichkeit und Kunst, in welcher zwo Stimmen das Thema oder Contrathema, oder auch einen Zwischensatz in die Enge zusammen bringen (193);
P. Singer, *Metaphysische Blicke in d. Tonwelt* (München 1847): Die Engführung aber muß weder in allen antwortenden Stimmen erscheinen, noch das ganze Subjekt enthalten ... (199);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Fuge*: E n g f ü h r u n g ... ist eine enge (canonische) Nachahmung, welche mehrere oder sämmtliche an dem Fugensatze betheiligten Stimmen mit dem Hauptsatze vornehmen (337) —,

oder einen speziellen Abschnitt einer Fuge, weil dort alle beteiligten Stimmen „in die Enge geführt" werden. In dieser Weise lassen sich vor allem Aussagen von Marx interpretieren, wenn er zum einen mit Durchführung „den Abschnitt einer Fuge..., in welchem das Thema e i n m a l durch die Stimmen geführt worden ist" bezeichnet (Art. *Durchführung*, in: Schilling, *Encyclopädie* II, 1835, 521; → *Durchführen* I. (2)), und wenn zum anderen — durch Formulierungen wie „E n g f ü h r u n g heißen diejenigen Durchführungen" (Art. *Engführung*, loc. cit., 591) oder „die Durchführung wird zu einer E n g f ü h r u n g" (Art. *Fuge*, in: Schilling, *Encyclopädie* III, 1838, 82) — ein enger begrifflicher Konnex zwischen Durch- und Engführung suggeriert wird. Daß mit Engführung primär ein bestimmter Abschnitt in der Fuge gemeint ist, kommt noch bei E. Prout (*Fugue*, London 1891, 4: Stretto „is applied to that part of a fugue in which the entries of the subject and answer succeed one another more closely"; vgl. 109) oder bei B. Blacher (zit. unten, III. (2)) deutlich zum Vorschein. Auf die im Begriff der Engführung gelegene Ambivalenz weist eigens A. Gedalge hin, der in diesem Sinne zwischen einer engeren (zwischen zwei Stimmen) und einer weiteren Bedeutung (als Abschnitt) differenziert:

Traité de la fugue (Paris 1901): Le mot stretto... s'applique donc à toute combinaison dans laquelle l'entrée de la réponse se fait à une distance de la tête du sujet plus rapprochée que dans l'exposition.
Par extension, on désigne sous le nom de Stretto l'ensemble de la dernière section de la fugue où toutes les entrées de la réponse sont de plus en plus rapprochées de la tête du sujet (155).

*

Exkurs: Im Sinne von ‚dicht', ‚nah(e)', ‚eng' begegnet die Vokabel stretto in der Musiktheorie außerdem im Zusammenhang einerseits mit Intervallen, die kleiner sind als ein Halbton (vgl. etwa V. Galilei, *Fronimo*, Venedig 1584, 103; J. Boen bedient sich bei der Darstellung des Kommas wiederholt des Verbs „restringere" [*Musica* (1357), ed. W. Frobenius, Freiburger Schriften zur Musikwiss. II, Stuttgart 1971, 56 ff.]), und andererseits mit Begriffen wie Akkord, Harmonie, Kompos. oder Satz: G. B. Doni spricht in seinem undatierten 5. Diskurs *In quanti modi si possa praticare l'accordo perfetto nelle viole* von „concenti ... stretti"

(in: *Lyra Barberina*, Florenz 1763, 400), Z. Tevo von „composizioni... vanno più strette che si può" (*Il mus. testore*, Venedig 1706, 273), so wie sich in gleichbedeutender Weise die Äquivalente resserrer im Franz. (z.B. RousseauD, Paris 1768, Art. *Resserrer l'harmonie*, 421) und eng im Dtsch. (z.B. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II, Lpz. ²1792, Art. *Eng*, 64 b, und O. Tiersch, Art. *Enge u. weite (zerstreute) Lage d. Harmonie*, Mendel/ReißmannL III, Bln 1873, 361 ff.) nachweisen lassen.

*

III. Seit dem frühen 19. Jh. wird das eigentliche Substantiv zu stringere, der ital. Ausdruck STRETTA ZUR BEZEICHNUNG DES EFFEKTVOLLEN SCHLUSSABSCHNITTES EINER KOMPOSITION gebraucht. Die Bedeutung von stretta erklärt sich ebenso aus der umgangssprachlichen Verwendung des Wortes für ‚Gedränge' oder ‚Höhepunkt', wie sie sich direkt aus der mus. Bedeutung von „stretto" (vgl. oben, I.) herleitet. Im Unterschied zu letzterem Ausdruck, der zunächst generell eine schnellere Temponahme benannte und später dann namentlich diejenige, mit der der Schluß zumal eines umfangreicheren Musikstückes vorgetragen werden soll, bezieht sich „stretta" eindeutig und ausschließlich auf diesen (in solch raschem Tempo gespielten) Schluß als klar definierbarem Formabschnitt. Im Dtsch. kehrt der Ausdruck als Fremdwort („die Stretta") wieder.

(1) In nicht-kontrapunktischen Kompos. bedeutet stretta DEN IN SCHNELLEREM ODER ÜBERSTÜRZTEM TEMPO GESPIELTEN SCHLUSS eines Stückes. Während sich der genaue Zeitpunkt für den ersten Beleg von stretta in dieser Verwendung wohl nicht ausfindig machen läßt, kann davon ausgegangen werden, daß die Bezeichnung für den in solch raschem Tempo vorgetragenen, zugkräftigen Anhang einer mehrteiligen Gesangsnummer in ital. Opern des 19. Jh. geprägt wurde. (Als markantes frühes Beispiel für einen „stretta-artigen" Schluß wird in der Musiklit. wiederholt auf den bloß mit der Tempoangabe „Prestissimo" versehenen abschließenden Abschn. Takte 908 ff. im Finale des 2. Aktes von Mozarts *Le Nozze di Figaro* [1786] verwiesen.) Stretta meint namentlich den Schluß größerer Ensembles, etwa von Introduktionen oder den großen Finali, die in der Mitte einer Oper, entsprechend den in der ersten Hälfte des 19. Jh. üblicherweise zweiaktig angelegten Libretti also am Ende des 1. Aktes stehen; daher gilt „stretta" vielfach als Abbreviatur für „stretta dell'introduzione" oder „stretta del finale"; mit stretta wird aber auch der Anhang zum gemeinhin cabaletta genannten letzten Abschnitt einer Arie, eines Duetts etc. bezeichnet.

Von Komponisten wird der Ausdruck stretta weniger im Notentext selbst zur Kennzeichnung des entsprechenden Formabschnitts verwendet (etwa G. Rossinis Angaben „Stretta del P^mo^ Finale" oder „Stretta del Finale I^o^" in seinen Opern *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* [1815] bzw. *Otello* [1816]; vgl. Faks.-Ausg. der Autographen, Early romantic opera VII, New York u. London 1979, Bd. I, p. 184, bzw. VIII, 1979, Bd. I, p. 131); vielmehr dient er ihnen zur raschen Verständigung namentlich in Briefen an ihre jeweiligen Librettisten: so läßt sich stretta seit Ende der 1820er Jahre bei V. Bellini oder G. Donizetti belegen, und im gleichen Sinne spricht G. Verdi noch 1870/71 im Zusammenhang mit seiner Oper *Aida*.

Vor allem begegnet die Bezeichnung stretta in Aufführungsbesprechungen (wobei es sich zugleich um die ersten bisher bekannten Nachweise handelt): in ital. Zss. spätestens seit 1812, etwa in Kritiken zu Rossinis *La scala di seta* oder *L'occasione fa il ladro* im venezianischen *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico* vom 12.3.1812 bzw. 28.11.1812. So heißt es in letzterer Besprechung:

La musica del Sig. Rossini ha del buono, non neghisi, massime nell'introduzione, nel primo tempo dell'aria del Sig. Pacini, nel quintetto, tranne la stretta ... (zit. nach: G. Radiciotti, *G. Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Bd. I, Tivoli 1927, 86).

In der Leipziger AmZ läßt sich der Ausdruck „die Stretta" allerdings schon 1811 belegen; in einem unsignierten Korrespondentenbericht aus Rom vom 12. Juni über eine gekürzte Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* lautet der betreffende Passus in der Aufzählung der aus dem 1. Akt aufgeführten Nummern (mit „Stretta" ist offensichtlich der „Più stretto" überschriebene Abschnitt Takte 623 ff. gemeint):

Finale, macht furor und man preist es, wie es verdient. Ganz vorzüglich rührt die *Stretta* (AmZ XIII, 1811, 524).

Dieser Nachweis für die Bezeichnung stretta hat in Anbetracht der späteren Quellen in eben jener Zs. als singulär zu gelten. Denn nicht nur wird erst seit 1815 in der Leipziger AmZ der in raschem Tempo vorgetragene Anhang zu einer Opernnummer vom damaligen Mailänder Korrespondenten P. Lichtenthal wiederholt in diesem Sinne bezeichnet, sondern es ist zunächst auch nur von „dem Stretto" die Rede (vgl. AmZ XVII, 1815, 290, u. XVIII, 1816, 213 f.). Den Bezeichnungswandel im Dtsch. von „das Stretto" zu „die Stretta" dokumentiert folgende Passage in einem weiteren Bericht Lichtenthals zu C. Solivas *La testa di bronzo* im Oktober-H. des letztgenannten Jahrgangs (wobei sich der Ausdruck Introduktion im Opern-Kontext auf die der Ouvertüre folgende erste Gesangsnummer bezieht):

Ich übergehe ferner die unangenehmen Uebergänge in der Mitte der Introduction und komme auf das *Stretto* derselben. Hier zu Lande ist es nun einmal zur Gewohnheit geworden, dass die *Stretta* der Introduction sehr lärmend endiget (AmZ XVIII, 1816, 741).

In der Anmerkung fügt der Autor hinzu:

Die Italiener sagen la stretta, und ich werde von nun an ebenfalls d i e S t r e t t a schreiben (ibid.).

Und in einer wenig später abgedruckten, eigens für den dtsch. Leser der Leipziger AmZ gedachten Erläuterung ital. Theaterbegriffe schreibt Lichtenthal — wohl ausschließlich im Blick auf Opern:

La stretta. Die Italiener verstehen dadurch *jedes* Schluss-Allegro eines grossen Musikstücks, auch z.B. einer Introduction, eines Quartetts, Quintetts, Finale etc. (loc. cit., 898).

Ebenso bedienen sich Verleger mit ihrer im 19. Jh. üblichen Publikationspraxis, nämlich die verschiedenen Nummern einer neuen Oper oder nur Abschnitte von ihnen zunächst einzeln im Klavierauszug herauszugeben, des Ausdrucks stretta. So werden 1844 bei Ricordi die *N. 8 Seguito e Stretta del Finale I* und *N. 12 Seguito e Stretta del Terzetto* (im 2. Akt) aus G. Verdis *Ernani* veröffentlicht, obwohl in Verdis Autograph lediglich die Titel *Finale Primo* bzw. *Recitativo e Terzetto* angegeben sind (vgl. GA I, 5, Chicago, London u. Mailand 1985, Kritischer Ber., 9); auch die von Verdi im Autograph als Nr. 2 zusammengefaßte *Introduzione* des *Rigoletto* gibt Ricordi 1852 in vier separaten Nummern heraus, von denen die letzte die Überschrift *N. 5 Seguito e Stretta dell'Introduzione* trägt (ibid. I, 17, 1983, Kritischer Ber., 13).

Seit Mitte der 1820er Jahre ist der Begriff stretta so fixiert, daß ihm zum einen 1826 im LichtenthalD erstmals ein eigenständiger Lexikon-Art. *Stretta* gewidmet ist (zit. weiter unten), und daß er zum anderen auch in der belletristischen Literatur begegnet: etwa in L. Da Pontes im zweiten Teil seiner *Memorie* (New York [2]1828-30) nachzulesender ironischer Beschreibung eines typischen Finales in einer ital. Opera buffa:

... il che [sc. der Schluß jenes Finales] in voce musico-tecnica si chiama la „chiusa" oppure la „stretta", non so se perché in quella la forza del dramma si stringe, o perché dà generalmente non una stretta ma cento al povero cerebro del poeta che deve scrivere le parole (ed. C. Pagnini, Mailand 1960, 96).

Ebenso läßt ein so häufiger Beleg für strette (das franz. Pendant zu stretta) wie der in H. de Balzacs 1837 verfaßter und in *La Comédie humaine* aufgenommener Novelle *Massimilla Doni* darauf schließen, daß strette hier als feststehender mus. Fachausdruck benutzt wird, der dem gebildeten franz. Leser bekannt war; nicht nur hat Balzac die hier geschilderte Aufführung von Rossinis *Mosè in Egitto* im Teatro La Fenice in Venedig 1837 während seiner zweiten Italienreise tatsächlich erlebt (und darüber auch 1839 einen Zeitungsbericht veröffentlicht), sondern er versicherte sich auch in mus. Sachfragen ausdrücklich der Mithilfe des Musikers J. Strunz.

Begegnet der Ausdruck stretta zunächst ausschließlich im Zusammenhang mit Opern, so bezieht er sich bald gleichfalls auf jeden in ähnlicher Weise zu spielenden Schlußabschnitt einer (auch rein instrumentalen) Kompos., etwa einer Ouvertüre oder des Finales einer Symphonie. Einen frühen Nachweis dafür bietet die anon. Rezension der 2. Symphonie op. 80 von F. Ries:

Es [sc. das Finale] ist, mit sammt seiner heftigen Stretta am Schluss, Ein Guss ... (AmZ XXIII, 1821, 216).

Beide Verwendungsweisen nennt Lichtenthal im erwähnten Lexikon-Art.:

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Stretta:* Nome che si dà generalmente all'Allegro finale de'pezzi più impegnati dell'Opera, come p. e. del Finale, dell'Introduzione, del Sestetto ec.
La Stretta è una specie di perorazione, e una parte essenziale del discorso musicale.
Il tratto finale d'un pezzo di musica qualunque siasi, vocale od istrumentale, in cui il Compositore riunisce gli effetti più rapidi, più forti e più strepitosi, è anch'esso una specie di Stretta o perorazione ... (II, 222).

Die genannte Begriffserweiterung von „stretta" läßt sich anhand dtsch. Musiklexika bis zur Mitte des 19. Jh. nachvollziehen; dabei wird außerdem zusehends deutlicher, daß der Ausdruck weniger das Tempo, in dem der betreffende Schlußabschnitt erklingt, als vielmehr diesen selbst bezeichnet. Der mit „gez. a." signierte Art. *Stretto* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* nennt stretta — anscheinend ganz von der Vortragsbezeichnung stretto her gesehen — noch als Bezeichnung für „das leichte, schnellere Tempo, mit welchem Gesangsstücke in den Opern schließen" (VI, Stuttgart 1838, 524). Im Art. *Stretta* im JeittelesL (Wien 1839, II, 359) hingegen klingt bereits an, daß sich dieser Ausdruck auf einen „durch beschleunigtes Zeitmaß und Anwendung aller Knalleffecte wirkungsvoll gemachten Schluß", also einen Abschnitt einer Kompos. bezieht; damit könne ein Schlußabschnitt sowohl in Opern wie „in jedem andern Musikstücke", vor allem wenn sie größeren Ausmaßes sind, gemeint sein. Und nachstehender Lexikon-Art. spiegelt nicht allein die Vielfalt der Bedeutungen von „stretto" und „stretta" wieder — so wie sich aus ihm überdies die Entwicklung des letzteren Ausdrucks (als Bezeichnung eines Formabschnitts) aus ersterem (im Sinne einer Tempoangabe) ablesen läßt; sondern es wird auch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß mit stretta eben-

so der Schluß von Instrumentalstücken gemeint sein könne:

BernsdorfL III (Dresden 1861), Art. *Stretto*: 2) bezeichnet es ein Drängen und Treiben, eine Beschleunigung des Tempo's, und wird theils bei einzelnen Stellen in einem Tonstück vorgeschrieben..., oder ein ganzer Abschnitt eines Tonstückes (gewöhnlich gegen den Schluß hin) wird damit bezeichnet ... In diesem Sinne heißt auch insbesondere bei den Italienern der Schluß in Arien, Finale's u.s.w. Stretta, natürlich nur sobald die Bedingung des schnellern Tempo's eingehalten worden ist. Daß man mitunter auch den Ausdruck für die schnelleren Schlußsätze von Instrumentalsätzen angewendet findet, mag noch erwähnt werden (667).

Vor allem bei letztgenannter Verwendung von „stretta" ist nicht immer eindeutig zu entscheiden, ob dieser Ausdruck mit dem Begriff der → *Coda* VI. gleichzusetzen ist, ob also (wie im Sachteil d. 12. Aufl. d. RiemannL 1967 zu lesen) „die Coda ... als Stretta angelegt" (914 a) ist, oder ob er lediglich einen Anhang zur Coda oder deren Schlußteil bezeichnet. In diesem Sinne interpretieren ihn etwa Busoni (zit. unten, III. (2)) oder S. Jadassohn:

Die Formen in d. Werken d. Tonkunst, Mus. Kompositionslehre IV (Lpz. [1885] ²1894): Die einen [Kodatheile bei Beethoven] enthalten in einer Stretta eine im beschleunigten Tempo gegebene, meist ein wenig veränderte Darstellung eines Gedankens aus dem vorangegangenen Satze ... (134);
Die eigentliche Koncert-Ouverture ist immer ein Stück in grosser Sonatensatzform. Meist geht dem Allegrosatze eine längere langsame Einleitung voraus, häufig ist dem Allegrosatze ausser dem breit ausgeführten Kodatheile auch noch eine Stretta beigefügt (136).

Prägnante mus. Beispiele für einen solchen, als Stretta bezeichneten Abschnitt, der auf die eigentliche Coda folgt und in schnellerem Tempo zu spielen ist, lassen sich im Œuvre L. van Beethovens finden, etwa im Finale der 5. Symphonie c-moll op. 67 (komponiert 1804-07); eben dieses Finale wird in der Musiklit. vielfach als derjenige Satz apostrophiert, in dem erstmals in der Kompositionsgesch. ein „Stretta"-Anhang zur Coda begegnet. H. Schenker (*Beethoven. V. Sinfonie*, Wien u. Lpz. o. J. [1925]) benennt die Takte 318-444 insgesamt mit „Coda und Stretta" (59) und spricht nochmals explizit von der „Stretta (presto), T. 362 ff." (66), womit er den — nach dem Haupttempo „Allegro" (halbe Note = 84) durch ein neuntaktiges „Sempre più allegro" erreichten — Schlußabschnitt mit der Tempoangabe „Presto" (ganze Note = 112) meint, der mit der Wiederaufnahme des Motivs aus der Schlußgruppe der Exposition (Takte 64 ff.) beginnt.
Bei Fr. Liszt erscheint die Bezeichnung Stretta gelegentlich im Notentext, so für die Abschnitte Takte 282 ff. im *Grossen Konzertsolo* von 1849/50 (vgl. Neue Ausg. sämtlicher Werke I, 5, Kassel u. Budapest 1983, 19), Takte 650 ff. in der Klaviersonate h-moll von 1852/53 (ibid., 55) und Takte 184 ff. in der 1853 veröff. *Ungarischen Rhapsodie* Nr. 12 (ed. cit. I, 4, 1973, 39).
B. Bartók bezeichnet mit dem (im genannten Zusammenhang ansonsten selten gebrauchten) Alternativbegriff Stretto die Coda (Takte 781 ff.) im Finale seines 5. Streichquartetts, die mit der Metronomangabe halbe Note = 150 jedoch langsamer als der vorhergehende Abschnitt (Prestissimo halbe Note = 168) gespielt werden soll (vgl. Taschenpartitur-Ausg. [Philharmonia No. 167], Wien o. J., 91); der Begriff verliert also das entscheidende und bis dahin durchgängig tradierte Moment des Schneller-Spielens und ist hier eher als Ausdruck des Kulminationspunktes in diesem Satz zu verstehen.

(2) Zuweilen wird der Ausdruck stretta auf den LETZTEN, DURCH „ENGFÜHRUNG" DER STIMMEN CHARAKTERISIERTEN ABSCHNITT EINER FUGE übertragen. Voraussetzung hierfür ist zum einen die Bestimmung der Fuge als Form mit verschiedenen Abschnitten; zum anderen behält der Begriff auch in diesem Fall lediglich die Bezeichnungsfunktion eines höhepunktartigen Schlußabschnittes einer Komposition, während das Moment der rascheren Temponahme verloren geht.
In dieser Bedeutung begegnet „la stretta" bereits im LichtenthalD (Mailand 1826, Art. *Fuga*, I, 285) und dann besonders im deutschsprachigen Raum, etwa im dtsch. Teil von L. Cherubinis *Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge. Cours de Contre-point et de Fugue* (Lpz. u. Paris 1835, 100 a) oder im Art. *Stretta* im JeittelesL (vgl. oben, III. (1)), in dem der Ausdruck auch als Bezeichnung für „die Engführung am Schlusse einer Fuge" genannt wird (Wien 1839, II, 359).
Einen entsprechenden Beleg bei H. von Bülow für „Stretta" in einer Fuge nimmt F. Busoni zum Anlaß, auf die beiden divergierenden Bedeutungen dieses Ausdrucks hinzuweisen; die von Bülow gewählte Bezeichnung für den von Busoni selbst „Conclusion" genannten 6. Teil (Takte 324 ff. nach dem verminderten Septakkord auf g) der Fuge, die den Schlußsatz der Klaviersonate B-dur op. 106 von L. van Beethoven bildet, sei in doppelter Hinsicht fehl am Platze: weder komme in diesem Teil ein vorzeitiger Themeneinsatz der Stimmen vor (was den kontrapunktischen Stretta-Begriff rechtfertigte), noch solle dieser Abschnitt in beschleunigtem Tempo und gesteigertem Ausdruck vorgetragen werden (was einer Stretta in „homophonen Formen" entspräche):

Analytische Darstellung d. Fuge aus Beethoven's Sonate, Op. 106 (1894; ersch. als 3. Anh. zu seiner Ausg. d. *Wohltemperierten Klaviers*), in: *Bearb., Übertragungen, Studien u. Kompos. für d. Pianoforte nach J. S. Bach* V (Lpz. 1916): „Von hier ab beginnt die sogenannte Stretta" sagt Bülow

und irrt sich in der Bezeichnung. In der contrapunktischen Terminologie (welche hier in Betracht kommt) ist Stretta gleichbedeutend mit „Engführung" (stretto, ital. so viel wie eng). Bei den homophonen Formen dagegen versteht man allerdings unter Stretta jenen Theil der Coda, welcher durch beschleunigtes Zeitmaass und gesteigerten Ausdruck zum Schlusse „eilt". (stringendo – eilend, beschleunigend.) Der Unterschied zwischen Coda und Stretta ist beispielsweise in der grossen Leonoren-Ouvertüre sehr deutlich wahrzunehmen (204, Anm.).

Wie Bülow selbst, so verstehen auch W. Nagel (*Beethoven u. seine Klaviersonaten* II, Langensalza 1905, 305) oder P. Bekker (*Beethoven*, Bln [1911] ^{2}1913, 185), die im selben Zusammenhang von „Stretta" sprechen, den Ausdruck allerdings eher im metaphorischen Sinne, indem sie ihn in Anführungszeichen setzen. Währenddessen benennt B. Blacher den 3. Teil einer (simplen) Schulfuge prononciert mit „Stretta oder Engführung" (*Einführung in d. strengen Satz*, Bln u. Wiesbaden 1953, 43).

Lit.: Art. Stretto, HarvardD, Cambridge, Mass. 1944; Art. Stretta u. Stretto, Enciclopedia della musica, hg. von Cl. Sartori, Bd. IV, Mailand 1964; Art. Stretta, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; Art. Stretta, La Musica, hg. von G. M. Gatti, Parte seconda: Dizionario II, Turin 1971; R. Bullivant, Art. Stretto, New GroveD XVIII, London 1980.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1987

Subiectum / soggetto / sujet / Subjekt

lat. subiectum (bzw. subjectum), substantiviertes Part. Perf. Pass. von subicere, unter etwas werfen, legen, setzen, stellen: Lehnübers. von griech. *ὑπο-κείμενον*, das „Zugrundeliegende"; ital. soggetto m. (älter: sug(g)etto, sub(b)ietto u.a.); span. sujeto m. (älter: sugeto); franz. sujet m. (älter: subje(c)t, suget); engl. subject (älter: sogett, subgit, sug(g)et, soiett u.a.); dtsch. Subjekt n. (älter: Subject), Materie, Stoff, Substanz, Gegenstand (des Denkens, Sprechens und Handelns), auch: Grundgedanke, Gattung, Typus, Person, Untertan.

I. Vorbild des lat. Terminus subiectum ist der griech. seinsphilosophisch-logisch-grammatische Begriff '*YΠO-KEI'MENON*, mit dem Aristoteles (384–322 v. Chr.) DAS ALLEM SEIN ZUGRUNDELIEGENDE, die SUBSTANZ, benennt; *ὑποκείμενον* läßt sich einerseits auf den STOFF bzw. die MATERIE, andererseits auf den DENKINHALT IM URTEIL bzw. den SATZGEGENSTAND beziehen. (1) In der Spätantike wird der griech. Terminus *ὑποκείμενον* als LEHNÜBERSETZUNG SUBIECTUM ins Lat. übernommen. Deutlich getrennt in einen (a) ONTOLOGISCHEN SUBJEKTBEGRIFF (seit Martianus Capella, zweite Hälfte 4. oder Anfang 5. Jh.) und einen (b) LOGISCH-GRAMMATISCHEN SUBJEKTBEGRIFF (seit Boethius, 1. Viertel 6. Jh.), wird subiectum über die Hochscholastik des späten Mittelalters in die ital. Renaissance tradiert. (2) Der ebenfalls auf Aristoteles fußende RHETORISCHE SUBJEKTBEGRIFF, der den GEGENSTAND EINER GESAMT-REDE bezeichnet, scheint unmittelbar aus dem Griech. ins Ital. (Petrarca, nach 1366) übertragen worden zu sein.

II. (1) (a) In Anlehnung an den ontologischen Subjektbegriff erscheint der Terminus am Ende des 13. Jh. in der Formel ‚subjectum musicae' mit der Bedeutung GEGENSTAND DER MUSICA DISCIPLINA bzw. MATERIAL DER MUSIK (Hieronymus de Moravia, zw. ca. 1280 u. 1304). (b) Seit dem 18. Jh. wird infolge der kartesianischen Wende in der Philosophie mit dem erkenntnistheor.-psychologischen Begriff ‚mus. Subjekt' der MUSIKALISCH EMPFINDENDE, DENKENDE UND HANDELNDE MENSCH angesprochen. (2) Ebenfalls im Anschluß an den ontologischen Subjektbegriff im Sinne von ‚Materie', ‚Stoff', ‚Gegenstand' findet sich im ital. kunsttheor. Schrifttum der 2. Hälfte des 16. Jh. das Wort soggetto zur Bezeichnung des GATTUNGSSPEZIFISCHEN GEGENSTANDSBEREICHS, mit dem es der Künstler jeweils zu tun hat. (3) Gleichzeitig benennt soggetto auch in der materialen Bedeutung des Wortes den TEXTLICHEN VORWURF FÜR EINE VOKALKOMPOSITION.

III. Ebenfalls um die Mitte des 16. Jh. entsteht in Italien ein KONTRAPUNKTISCHER SOGGETTO-BEGRIFF, der die KOMPOSITORISCHE GRUNDLAGE EINES KONTRAPUNKTISCHEN SATZES bezeichnet (Vicentino 1555, Zarlino 1558). Als solche kann eine VORGEGEBENE MELODIE, seltener auch eine VORGEGEBENE KANONISCHE SATZSTRUKTUR dienen, die beide die Funktion eines ZUGRUNDELIEGENDEN THEMATISCHEN VORWURFS gewinnen. Da für die Messe eine Kompositionsweise die Regel ist, in der das Subjekt im Tenor angebracht wird, kommt es zu einem weitgehend synonymen Gebrauch der Termini TENOR DER MESSE und Subjekt in diesem Bereich. Als Tenor einer Messe kann dienen: (1) ein SOGGETTO DI CANTO FERMO (eine aus dem Gregorianischen Choral übernommene Melodie) oder ein SOGGETTO DI CANTO FIGURATO (eine aus einer mehrstimmigen Mensuralkompos. entnommene Melodie), (2) ein SOGGETTO CAVATO DALLE VOCALI (eine thematische Bildung, die gewonnen wird, indem Silben oder Buchstaben eines Namens oder Mottos als Somisationssilben oder Tonbuchstaben gelesen und in Noten gesetzt werden), (3) ein SOGGETTO DI INVENTIONE PROPRIA (ein selbsterfundener thematischer Vorwurf) oder ein SOGGETTO SOPRA VOCI MUSICALI (eine vorgegebene Melodie, die meist in auf- oder absteigender Folge eine Anzahl von Hexachordtönen umfaßt). (4) Im Falle, daß sich der Komponist überhaupt keinen soggetto vornimmt, ist immer DIEJENIGE STIMME, MIT DER EIN KONTRAPUNKTISCHER SATZ BEGINNT, als soggetto anzusehen. (5) Seit 1630 finden sich die in der Folge gebräuchlichen Bezeichnungen CONTRAPPUNTO SOPRA IL SOGGETTO bzw. SOGGETTO SOTTO IL CONTRAPPUNTO und CONTRAPPUNTO SOTTO IL SOGGETTO bzw. SOGGETTO SOPRA IL CONTRAPPUNTO, die sich auf das Faktum beziehen, ob der soggetto als Kompositionsgrundlage in der Unter- oder Oberstimme eines zwei- oder mehrstimmigen Satzes angebracht ist. (6) (a) Glareanus gebraucht ANSTELLE DES KONTRAPUNKTISCHEN SUBJEKTBEGRIFFS DEN SYNONYMEN AUSDRUCK ‚THEMA', (b) während sich bei Zarlino eine ABGRENZUNG DER BEIDEN BEGRIFFE gegeneinander findet.

IV. Unmittelbar aus dem kontrapunktischen Subjektbegriff hervorgehend, entwickelt sich seit der Mitte des 16. Jh. im gattungsmäßigen Vor- und Umfeld der Fuge allmählich ein FUGENSUBJEKT-BEGRIFF heraus, der soviel wie das THEMA DER FUGE SOWIE DER SIE VORBEREITENDEN UND MIT IHR VERWANDTEN GATTUNGEN bezeichnet. (1) Zunächst auf den THEMATISCHEN VORWURF DER FUGA LEGATA ODER DER FUGA SCIOLTA bezogen, entwickelt sich der Begriff über den THEMATISCHEN VORWURF DES RICERCARS hin zum THEMA DER FUGE (etwa seit Mitte 17. Jh.). (a) Das Fugensubjekt wird auch mit SYNONYMEN TERMINI wie ‚THEMA' (lat. u. dtsch.), ‚THÈME' (franz.), ‚THEME' (engl.), ‚MELODIE', ‚CLAUSUL', ‚FORMUL', ‚FUGEN-SATZ', ‚HAUPTSATZ', ‚UNTERWURFF' und ‚MOTIF' (franz.) benannt. (b) Martini unternimmt 1775 eine ABGRENZUNG DES FUGENSUBJEKT-BEGRIFFS GEGEN DIE TERMINI ‚ATTACCO' UND ‚ANDAMENTO'. (2) Mit der Herausbildung eines beibehaltenen Gegensatzes in der Fuge wird der Terminus KONTRASUBJEKT eingeführt, für den (a) im Dtsch. verschiedene SYNONYME TERMINI wie ‚CONTRA-THEMA', ‚GEGENTHEMA', ‚GEGENSATZ' und ‚GEGENHARMONIE' gebraucht werden. (b) Manchmal ist eine ABGRENZUNG des Begriffs Kontrasubjekt GEGEN DIE TERMINI ‚ZWEITES, DRITTES, VIERTES SUBJEKT' USW. angestrebt worden.

V. Seit der Mitte des 18. Jh. wird der Subjektbegriff ebenfalls auf das THEMA bzw. den THEMABEREICH AUCH NICHTKONTRAPUNKTISCHER KOMPOSITIONEN bezogen (Avison 1752). (1) In der 2. Hälfte des 18. Jh. bildet sich in Frankreich (Rousseau 1754) ein weitgehend ästhetisch definierter Begriff von sujet heraus, der in einem EINHEITSSTIFTENDEN UND VARIATIV ZU WIEDERHOLENDEN HAUPTGEDANKEN die Grundlage zu einem mus. Formkonzept sieht, das der Forderung nach „Einheit in der Mannigfaltigkeit" nachkommt. (a) Für diesen sujet-Begriff finden sich die SYNONYMEN TERMINI ‚MOTIVO' (ital.), ‚DESSEIN', ‚MOTIF' und ‚THÈME', (b) während es Rousseau gerade auf eine ABGRENZUNG von sujet GEGEN DEN TERMINUS ‚MOTIF' an-

kommt. (2) Seit dem Beginn des 19. Jh. begegnet in England ein spezieller Gebrauch des Terminus subject zur Bezeichnung eines THEMABEREICHS innerhalb einer Kompos.

VI. In der musikwiss. Lit. des 20. Jh. wird soggetto häufig als „DAS BAROCKE THEMA" verstanden, das in Aufbau und Funktion dem ‚klassischen Thema' entgegengesetzt wird.

Quellen-Verzeichnis 1550–1850
(die hier genannten Schriften werden im folgenden nur mit Autor und Jahr angeführt)

N. VICENTINO, L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Rom 1555; G. ZARLINO, Ist. harmoniche, Venedig 1558, [2]1573; G. DRESSLER, Praecepta musicae poeticae, 1563, ed. Engelke, Geschichtsblätter f. Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15; FR. SALINAS, De musica, Salamanca 1577; G. M. ARTUSI, L'arte del contraponto, Venedig (1586–89) [2]1598; P. PONTIO, Ragionamento di musica, Parma 1588; O. TIGRINI, Il compendio della musica, Venedig 1588; S. CALVISIUS, Melopoiia, Erfurt 1592; TH. MORLEY, A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke, London 1597; P. CERONE, El Melopeo, Neapel 1613; J. NUCIUS, Musices poeticae... praeceptiones, Neiße 1613; C. ANGLERIA, La regola del contraponto e della mus. compos., Mailand 1622; L. ZACCONI, Prattica di musica II, Venedig 1622; J. THURINGUS, Opusculum bipartitum (1625), zit. nach Fr. Feldmann, Das „Opusculum bipartitum" des Joachim Thuringus (1625) bes. in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius, AfMw XV (1958), 123–142; S. PICERLI, Specchio... di musica, Neapel 1630; CHR. BERNHARD, Tract. compos. augmentatus (um 1648/49), ed. Müller-Blattau, (Lpz. 1926) Kassel [2]1963; G. M. BONONCINI, Musico prattico, Bologna 1673; A. BERARDI, Documenti armonici, Bologna 1687; S. DE BROSSARD, Dict. de musique, Paris (1703) [2]1705; J. G. WALTHER, Praecepta d. mus. Compos. (1708), ed. Benary, Lpz. 1955; DERS., Mus. Lexicon, Lpz. 1732; J. J. FUX, Gradus ad Parnassum, Wien 1725; J. A. SCHEIBE, Compendium musices theor.-pract. (um 1730), ed. Benary in: Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh., Lpz. 1961; J. MATTHESON, Kern melodischer Wiss., Hbg 1737; DERS., Der vollkommene Capellmeister, Hbg 1739; Universal-Lexicon, ed. J. H. ZEDLER, Art. Soggetto, Bd. XXXVIII, Lpz. u. Halle 1743, u. Art. Subject, Bd. XL, ebenda 1744; M. SPIESS, Tract. mus. compos.-pract., Augsburg 1746; CH. AVISON, An essay on mus. expression, London (1752) [2]1753; J.-J. ROUSSEAU, Art. Dessein, in: Encyclopédie, Vol. IV, Paris 1754; DERS., Art. Sujet, en Musique, ebenda, Vol. XV, Neuchâtel 1765; DERS., Art. Motif, in: Dict. de musique, Paris 1768; J. ADLUNG, Anleitung z. d. mus. Gelahrtheit, Erfurt 1758; A. EXIMENO, Dell'origine e delle regole della musica, Rom 1774; G. B. MARTINI, Esemplare o sia saggio fondamentale di contrappunto, Bologna 1774; J.-B. MERCADIER DE BELETSA, Nouveau système de musique théor. et prat., Paris 1776 (zit. nach Fr. Ritzel, Die Entwicklung d. „Sonatenform" im musiktheor. Schrifttum d. 18. u. 19. Jh., Wiesbaden [2]1974, 78); J. G. ALBRECHTSBERGER, Gründliche Anweisung z. Compos., Lpz. 1790; FR. GALEAZZI, Elementi teorico-prattici di musica, Vol. II, Rom 1796 (zit. nach B. Churgin, Fr. Galeazzi's Description [1796] of Sonata Form, JAMS XXI [1968], 181–199); H. CHR. KOCH, Mus. Lexikon, Ffm. 1802; J.-J. DE MOMIGNY, Cours complet d'harmonie et de compos., 3 Bde, Paris 1803–1806; A. REICHA, Traité de haute compos. mus., Vol. II, Paris 1826; L. CHERUBINI, Cours de contre-point et de fugue (Paris 1835), ed. mit synoptischer dtsch. Übers. v. FR. STÖPEL unter dem Titel: Theorie d. Kontrapunkts u. d. Fuge, Lpz. o. J. (1835/36).

I. Das Wort subiectum bzw. ital. soggetto hat eine zweitausendjährige Vorgeschichte als philosophischer Begriff, bevor es um die Mitte des 16. Jh. als Terminus in die mus. Fachsprache übernommen wird.
Das lat. Nomen subiectum, substantiviertes Part. Perf. Pass. des Verbs subicere, zusammengesetzt aus ‚sub', unter, und ‚iacere', werfen, legen, ist die Lehnübers. des griech. seinsphilosophisch-logisch-grammatischen Begriffs *'ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΝ'* (hypokeimenon), seinerseits substantiviertes Part. Perf. Pass. des Verbs *ὑπόκειμαι*, zusammengesetzt aus *ὑπό*, unter, und *κεῖμαι*, liegen, hingeworfen sein.
Aristoteles (384–322 v. Chr.) gebraucht *ὑποκείμενον* als Terminus für DAS ALLEM SEIN ZUGRUNDELIEGENDE, die SUBSTANZ. Wann immer Aristoteles das Wort gebraucht, setzt er es in enge Beziehung zu dem Begriff der *οὐσία* (die Substanz, das Wesentliche), der als die sinnverwandte, mehr inhaltliche Entsprechung zum eher formal aufgefaßten Begriff des *ὑποκείμενον* gelten darf. Substanz ist dasjenige, wozu Akzidentielles oder Prädikatives hinzutreten kann. Je nachdem, ob im physikalischen Bereich Form oder Farbe als das Akzidentielle gemeint sind, kann *ὑποκείμενον* als STOFF oder MATERIE interpretiert, wo im sprachlich-logischen Bereich die Satzaussage als Prädikatives intendiert ist, kann es als DENKINHALT IM URTEIL oder als SATZGEGENSTAND angesehen werden. Im Grunde lassen sich die beiden Komponenten des Begriffs *ὑποκείμενον* bei Aristoteles noch nicht präzise trennen. Zieht man jedoch die spätere Entwicklung der Termini *ὑποκείμενον* und subiectum für die Interpretation des aristotelischen Terminus bei, so könnte man das Wort aus der folgenden Stelle der *Physik* (I, 2) als seinsphilosophischen Terminus zur Kennzeichnung von ‚Substanz', ‚Stoff', ‚Materie' als ‚Eigenschaftsträger' (*ontologisches Subjekt*) verstehen:

Οὐδὲν γὰρ τῶν ἄλλων χωριστόν ἐστι παρὰ τὴν οὐσίαν. πάντα γὰρ καθ' ὑποκειμένων τῆς οὐσίας λέγεται (185a, 31f.: Nichts ist wirklich abtrennbar von Substanz, denn alles hat Substanz zum Träger des Ausgesagten).

Eine Belegstelle hingegen aus der *Metaphysik* (VII, 3) erlaubte eine Interpretation von *ὑποκείμενον* als Terminus zur Bezeichnung eines ‚Denkinhalts im Urteil' bzw. des ‚Satzgegenstandes' als ‚Träger des Prädikats' (*logisch-grammatisches Subjekt*):

τὸ δ' ὑποκείμενόν ἐστι καθ' οὗ τὰ ἄλλα λέγεται ἐκεῖνο δὲ αὐτὸ μηκέτι κατ' ἄλλον. διὸ πρῶτον περὶ τούτου διοριστέον μάλιστα γὰρ δοκεῖ εἶναι οὐσία τὸ ὑποκείμενον πρῶτον (1028b, 36–1029a, 2: Das Subjekt ist das, worüber alles weitere ausgesagt wird, während es selber nicht wieder von einem anderen ausgesagt wird. Es muß deshalb hierüber zunächst Klarheit herrschen, denn in erster Linie erscheint das Subjekt als das Wesentliche).

(1) In der Spätantike wird der griech. Terminus *ὑποκείμενον* als LEHNÜBERSETZUNG SUBIECTUM ins Lat. übernommen, wobei die Bergiffsinhalte weitgehend unangetastet bleiben. Lediglich die Trennung zwischen dem ontologischen und dem logisch-grammatischen Subjektbegriff wird deutlicher.

(a) Martianus Capella nimmt in der 2. Hälfte des 4. oder zu Beginn des 5. Jh. n. Chr. den ONTOLOGISCHEN SUBJEKTBEGRIFF auf. Subiectum bezeichnet hier den ‚substantiellen bzw. stofflichen Träger von Zuständen, Eigenschaften und Wirkungen':

De nuptiis Philologiae et Mercurii IV: *De arte dialectica*, § 361: SVBIECTVM est prima substantia, quod ipsum nulli accidit alii inseparabiliter... (ed. Dick [[2]Préaux, Stuttgart 1969] 166, 4f.).

In der Hochscholastik des späten Mittelalters setzt Albertus Magnus den Subjektbegriff in seinem primären, d. h. allgemeinsten Verstand (primum subiectum) mit dem der ‚Materie' gleich:

Summa theologiae (nach 1270): Materia est primum subiectum eius quod est (zit. nach Eisler II, 83).

Der Begriff des ‚primum subiectum', zuvor bei Aristoteles das ‚*ὑποκείμενον πρῶτον*' und bei Martianus Capella die ‚prima substantia', wird in der Nachfolge von Albertus Magnus nur wenig später bei Thomas von Aquin zur ‚materia prima'. Subiectum, substantia und materia dürfen folglich in ontologischer Hinsicht als synonyme Begriffe angesehen werden.

(b) Boethius hingegen fundiert im 1. Viertel des 6. Jh. den LOGISCH-GRAMMATISCHEN SUBJEKTBEGRIFF im Sinne von ‚Gegenstand einer Aussage', ‚Satzgegenstand':

Introd. ad syllogismos categoricos: Subjectum est quod praedicati suscipit dictionem, ut in ea propositione quae est, Plato philosophus est, Plato subjectum est, de ipso enim philosophus praedicatur, et in eo philosophi suscipit dictionem (MignePL LXIV, 768 C).

Als logisch-grammatischer Begriff für ‚Grundwort eines Satzes' oder ‚Grundbegriff eines Urteils' finden sich die nationalsprachlichen Formen von subiectum in den meisten neueren europ. Sprachen. Doch scheint dieser Terminus keine durchgängige Tradition gehabt zu haben. So läßt er sich in diesem Sinne nirgends vor dem 17. Jh. nachweisen, konnte also für die Entstehung des mus. Subjektbegriffs im Italien des 16. Jh. keine entscheidende Rolle gespielt haben.

(2) Anders hingegen scheint die Tradierung des RHETORISCHEN SUBJEKTBEGRIFFS erfolgt zu sein. Aristoteles bezeichnet in seiner *Rhetorik* (III, 7, 1) mit *ὑποκείμενον* auch den GEGENSTAND EINER GESAMT-REDE:

Τὸ δὲ πρέπον ἕξει ἡ λέξις, ἐὰν ᾖ παθητική τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον (1408a, 10f.: Der Stil wird dann angemessen sein, wenn er die Leidenschaften und die Charaktere zum Ausdruck bringt und wenn er zu den Dingen, die seinen Gegenstand darstellen, im richtigen Verhältnis steht).

Dieser Wortsinn scheint nun in der Spätantike nicht aufgegriffen worden zu sein. Hingegen begegnet er mehrfach im Ital. des 14. Jh., vor allem bei Fr. Petrarca, einem der ersten großen Kenner des Griech. Er spielt in einer Sestina des *Canzoniere* (nach 1366 redig., veröff. Venedig 1470) auf die Augen Lauras an, die häufig der „erhabene Gegenstand" seiner „armseligen Verse" seien:

Nr. CCCXXXII: ...non sperando mai 'l guardo onesto e lieto / alto soggetto a le mie basse rime (*Rime*..., ed. F. Neri u.a. [= La letteratura ital., Storia e testi, Vol. VI], Mailand u. Neapel 1951, 428).

Lit.: E. FORCELLINI, Totius latinitatis lexicon, Vol. IV, Ausg. Schneeberg 1835, s. v. subjectus; N. TOMMASEO u. B. BELLINI, Diz. della lingua ital., Vol. IV, Turin u. Neapel 1872, s. v. soggetto s. m.; R. EISLER, Wb. d. philos. Begriffe, Bd. III, ed. Roretz, [4]Bln 1930, s. v. Subjekt; G. CALOGERO, Art. soggetto, Encicl. ital., Vol. XXXII, Mailand 1936; S. MANSION, Art. Hypokeimenon, Lexicon d. Alten Welt, Bd. I, Zürich u. Stuttgart 1965; P. RESCIGNO, Art. soggetto, Encicl. filos., Vol. V, [2]Florenz 1967; H. LAUSBERG, Hb. d. literar. Rhetorik, [2]München 1973, § 1056 (*ὑποκείμενον πρᾶγμα*).

II. In mus. Zusammenhang wird der ontologische Subjektbegriff im Sinne von ‚Substanz', ‚Stoff', ‚Materie' (vgl. I. (1)) seit Ende des 13. Jh. mehrfach und unterschiedlich verwendet.

(1) (a) Wohl zum erstenmal erscheint der Terminus in dem zwischen ca. 1280 und 1304 entstandenen Musiktraktat des Hieronymus de Moravia, wo die Formel ‚subjectum musicae' für GEGENSTAND DER MUSICA DISCIPLINA bzw. für MATERIAL DER MUSIK steht. Hieronymus sieht im ‚discretus sonus', d.i. im ‚deutlich unterscheidbaren, durch einen präzisen Ort im Tonsystem bestimmten Ton', die ‚materiale Grundlage der Musik':

Tract. de musica IX. *De subjecto musicae*: Omnia autem, quae tractantur in *musica*, traduntur sub ratione *soni*, vel quia sunt ipse *sonus*, vel quia habent ordinem ad *sonum* ut ad principium et finem. Unde sequitur, quod *discretus sonus* vere sit subjectum hujus scientiae (ed. Cserba 42f.).

Cserba weist darauf hin, daß Hieronymus diese Passage (wie auch andere seines Traktats) fast wörtlich an die *Summa theologiae* (I, I, 7) des Thomas von Aquin (I. pars, 1267) angeschlossen hat, bei dem ‚sacra doctrina' für ‚musica' und ‚Deus' für ‚sonus' steht.

Joh. Vetulus de Anagnia bestimmt in seinem *Liber de musica* (letztes Drittel 14. Jh., oder später, vor 1430) das ‚subiectum musicae' als „Klang der Stimmen und ihrer Melodie" (sonoritas vocum et ipsarum melodia [CSM 27, 26: 4]).

Häufiger noch findet sich seit der 1. Hälfte des 14. Jh. das ‚subjectum musicae' more geometrico definiert als Synthese aus der ausschließlich an den Intellekt sich wendenden Zahl (numerus) und dem auf die Sinneswahrnehmung ausgehenden Ton (sonus). Die Formel von der ‚tönenden Zahl' (numerus sonor[os]us) und entsprechende Vorformen (numerus ad sonum relatus, etc.) bleiben bis in das 16. Jh. (Zarlino, Salinas) hinein ein verbreiteter Topos der Erklärung des ‚Gegenstandes der musica disciplina':

Ludovicus Sanctus, *Sententia in musica sonora subiecti* (wohl 1. Hälfte 14. Jh.): numerus ad sonum relatus (ed. Cochin, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire XXXVII, 1918–19, 31);
B. Prasberg, *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio* (Basel 1501): numerus sonorosus vel numerus contractus ad sonum (*Prologus*);
N. Wollick, *Opus aureum musicae* I (Köln 1501): numerus sonorus vel ad sonoritatem contractus (ed. Niemöller 10, 10);
J. Cochlaeus, *Tetrachordum musices* (Nürnberg [1511] [2]1512), I, 3: Numerus sonorus..., numerus ad sonum contractus (o. S.);
Zarlino [2]1573, I, 18: *Del Sogetto della Musica*: Et perche i Musici, nel voler ritrouar le ragioni d'ogni musicale interuallo, si seruono de i Corpi sonori et del Numero relato, per conoscere le distanze, che si trouano tra suono et suono, et tra voce et voce; et per sapere quanto l'vna dall' altra sia differente per il graue et per l'acuto: mettendo insieme queste due parti: cioè il Numero et il Suono; et facendo vn composto, dicono; che il Soggetto della Musica è il Numero sonoro (35);
Salinas 1577, I, 4: Ex his quae dicta sunt, facilè perspicitur, Musicae subiectum esse non posse numerum tantùm per se sumptum; cuius iudicium ad rationem, et non ad sensum spectare videtur: neque sonum seorsùm consideratum, qui sensus, et non intellectus obiectum est: sed quoddam tertium ex vtroque conflatum, quod numerus sonorus appellatur (4).

In Salinas' Definition findet sich der aus der Scholastik stammende Gegensatz von subiectum und obiectum (das ‚Zugrundeliegende' und das ‚Gegenüberstehende'). ‚Musicae subiectum' bezeichnet den ‚realen Gegenstand der Musik', ‚sensus' bzw. ‚intellectus obiectum' hingegen den auf die Sinneswahrnehmung oder den Intellekt ‚intendierten Gegenstand'. Offensichtlich überlagert hier der erkenntnistheor. Aspekt des Begriffs (vgl. hierzu *Exkurs 1*) den ontologischen.

Glareanus wendet sich polemisch gegen den allgemein verbreiteten Topos des ‚numerus sonorus'. Dabei unterläuft ihm eine Verwechslung des Terminus subiectum mit seinem Gegenbegriff obiectum:

Isagoge in musicen (Basel 1516), Cap. I: Nec me latet, quam belle dicant ij, qui Musices obiectum (ut cum illis loquar) numerum sonorum esse putant, cum quid loquantur, non facile intelligunt, tum quod pugnantia dicunt. Quasi uero quod quaeritur aurum, nihil a ligone diuersum concludant. Sed esto bene dicant, nolo ego iuuentutem his naenijs, plusquam puerilibus, seduci. Id unum adiunxerimus, mathematicis scientijs, quae tam certae sunt, quam quae certissima, nihil aeque nocere, quam sophisticas illas, ac plane stultas captiunculas, ac perinde nihil aeque fugiendum huiusmodi disciplinarum studioso, quam grip-

pos illos insolubiles, quibus ipsa ueritas inuoluit, ac nunquam eruitur, quibus certissima, obscurissima fiunt (o. S.).

Die begriffliche Konstellation von ‚realem' und ‚intentionalem Gegenstand' der Musik hat sich bis in die Mitte des 18.Jh. hinein erhalten. J. Mattheson sieht 1739 im Klang das Subjekt, im Gehör das Objekt der Musik, wobei er die dtsch. Lehnübersetzung ‚Unterwurff' von ‚subiectum' verwendet:

Da nun aber solches Verfahren [sc. über den Klang als solchen nicht zu handeln] ein gantz verkehrtes Wesen ist, indem der Klang der eintzige Unterwurff (*subjectum*) der Music bleibet, so wie das Gehör derselben Gegenstand (*objectum*) der Music bleibet, ... also wird es höchst nöthig seyn, uns über des Klanges Natur ein wenig breiter zu erklären (S. 9, § 2).

(b) Nach der Mitte des 18.Jh. setzt sich auch im Musikschrifttum die kartesianische Wendung in dieser erkenntnistheor. Begrifflichkeit durch.

*

Exkurs 1: Der *erkenntnistheor.-psychologische Subjektbegriff* hat, obgleich er seit dem 18. Jh. der vorherrschende war, nur nebensächlichen Einfluß auf den mus. Terminus und seine Begriffsinhalte ausgeübt.
In der scholastischen Philosophie bedeutet ‚esse subiective' soviel wie die ‚reale Existenz', während ‚esse obiective' das ‚nur in der Vorstellung vorhandene Sein' bezeichnet, also eher das Gegenteil von dem, was die Termini Subjekt und Objekt in der neueren Philosophie meinen. Dieser grundsätzliche Bedeutungswandel von subiectum und obiectum und ihren Ableitungen vollzog sich seit dem 17. Jh. Descartes hält noch am scholastischen Wortgebrauch fest, aber schon Hobbes und Leibniz gebrauchen den Terminus subiectum, um damit das ‚Subjekt der sinnlichen Wahrnehmung' zu bezeichnen (Hobbes definiert: „subiectum sensionis ipsum est sentiens, nimirum animal"). Der terminologische Wandel wurde offenbar durch die Tatsache ermöglicht, daß die sinnliche Wahrnehmung anfänglich als ein dem körperlichen „Subjekt" anhaftendes Attribut verstanden wurde. Hiermit setzt die Tradition ein, nach der der Terminus Subjekt allgemein zur Bezeichnung des Bewußtseins und des Denkens verwendet wird, während sein Gegenbegriff dazu übergeht, die für sich existierende Realität zu benennen und folglich der Terminus ist, auf den der Gedanke Bezug nehmen muß. Folglich stellt sich dasjenige als „subjektiv" dar, was nur als Funktion des Denkens als existent betrachtet werden kann, als „objektiv" hingegen, was unabhängig vom Bewußtsein für sich selbst besteht. Diese neue Bedeutung behauptet sich definitiv seit Kant und wirkt in der Folge in der idealistischen und jeglichen auf sie folgenden Erkenntnisphilosophie weiter. In dieser wird schließlich das Subjekt mit dem ‚Ich' (das Objekt mit dem ‚Nicht-Ich') gleichgesetzt und wird als solches zu einer grundlegenden Kategorie der Psychologie.

Lit.: R. Eisler, Wb. d. philos. Begriffe, Bd. III, ed. Roretz, [4]Bln 1930, s. v. Subjekt; G. Calogero, Art. soggetto, Encicl. ital., Vol. XXXII, Mailand 1936; P. Rescigno, Art. soggetto, Encicl. filos., Vol. V, Florenz [2]1967.

*

Exkurs 2: Seit der Spätantike bedeutet subiectum auch soviel wie ‚eine Person, die eines anderen Herrschaft unterstellt ist', ‚Unterworfener', ‚Untertan'. Im dtsch. Sprachgebrauch des ausgehenden 17. Jh. wird das Wort Subjekt auch ganz allgemein für ‚Person', seit dem 18. Jh. dann im verächtlichen Sinne für ‚irgendeine hergelaufene, minderwertige oder verächtliche Person' gebraucht. Eine besondere Variante dieses *personalen Subjektbegriffs* findet sich in Deutschland nach der Zeit um 1700 zur Bezeichnung einer ‚für einen Beruf besonders tauglichen Person'. In dieser Bedeutung findet sich das Wort Subjectum oder Subjekt in Kompositionslehren und wird dort für den ‚Kompositionsschüler' verwendet:

vgl. Spieß 1746: ... Das ist, musicalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musicalischen Composition ... dermassen klar und deutlich erläutert werden, dass ein zur Musique geartetes, und der edlen musicalischen Composition begieriges Subjectum oder angehender Componist alles zur Praxin Gehöriges finden ... könne und därffe (Titel).

*

Im terminologisch vollkommenen Gegensatz zu Mattheson sieht J. Adlung 1758 im bis heute üblichen Sinne im Objekt der Musik „kunstmäßig mit einander verbundene Tonklänge", in deren Subjekt hingegen „den Menschen" mit seinem „Verstande" und seinem „musikalischen Naturel", also den MUSIKALISCH EMPFINDENDEN, DENKENDEN UND HANDELNDEN MENSCHEN:

Wir kommen auf die Materie, (Object, Gegenstand, Vorwurf u. s. f.) womit der Tonkünstler zu thun hat, und woraus er Melodien und Harmonien zusammen schmiedet (36f.); ... so ist die Musik eine Kunst oder Wissenschaft, die Tonklänge miteinander kunstmäßig zu verbinden und hören zu lassen (29); Denn ein jeder wird leicht begreifen, daß nicht ein oder etliche Tonklänge den Namen einer Musik führen können; sondern sie müssen kunstmäßig zusammengefügt werden (39); So war demnach der Mensch das Subject der Klangkunst auf dieser Erde; insonderheit aber hat sie ihren Sitz im Verstande, wie alle Arten der Gedanken und Erkenntniß ([Anm.:] Dieses heist *subiectum quo* oder *partiale*). Wir setzen daher etwas dazu vom musikalischen Naturel (50).
Zu den Termini ‚subjectum quo' bzw. ‚subjectum partiale' vgl. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. XL (Lpz. u. Halle 1744), wo inmitten eines ausgebreiteten Subjekt-Begriffssystems die beiden synonym gebrauchten Bezeichnungen soviel wie ‚Seele und Verstand' bedeuten (Sp. 1546).

Dieser Subjektbegriff hat bis in die neueste Zeit eine ständige Weiterentwicklung erfahren. Th.W. Adorno bezeichnet ‚das jeweils soziokulturell bestimmte menschliche Bewußtsein in Bezug auf Musik' als das ‚musikalische Subjekt':

Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa solemnis (1959): Zur geschichtlichen Stunde Beethovens ist jene musikalische Ordnung dahin, deren Abglanz Bach noch die Apriorien seines Komponierens vorgab und damit einen Einklang des musikalischen Subjekts mit den Formen, die etwas wie Naivetät im Schillerschen Sinn gestattete (*Moments musicaux*, Ffm. 1964, 175).

*

Exkurs 3: Seit der 1. Hälfte des 14. Jh. bis weit ins 18. Jh. hinein ist immer wieder der Versuch unternommen worden, im Dtsch. eine vergleichbare Lehnübers. wie das lat. subiectum (seinerseits von griech. ὑποκείμενον) einzuführen. So überträgt schon der Mystiker J. Tauler (nach 1315) subiectum (in Anlehnung an dessen scholastische Entsprechung substantia) erfolglos mit ‚understand'. Es folgen ‚understôz', ‚underschoz' (14. Jh.) und ‚undersacz', ‚underseczung', ‚underligunge' (15. Jh.) und mehrere andere, ohne sich jedoch durchsetzen zu können. Lediglich ‚underwurf' (die präziseste Übertragung; zuerst belegt bei Meister Eckhart, in F. Pfeiffer, *Dtsch. Mystiker d. 14. Jh.*, Bd. II, Lpz. 1857, 368) wurde vereinzelt wieder aufgenommen und bis ins 18. Jh. hinein tradiert. Im Art. *Subjekt* des Zedlerschen *Universal-Lexicons*, Bd. XL (Lpz. u. Halle 1744) findet sich noch die Formulierung: „*Subject*..., bei einigen heisset es im Dtsch. *Unterwurff*" (Sp. 1545). Auch J. Mattheson verwendet diese Lehnübersetzung mehrfach (vgl. z. B. oben II. (1) (a)) in seinen theor. Schriften. Wenn J. Adlung vom „Tonklang" als dem „wahren Unterwurf (Object) der Music" (*op. cit.* 38) schreibt, so ist das fälschlicherweise eine Gleichsetzung ungleicher Begriffe. Nach der kartesianischen Wende ist zwar ‚Object' der sachlich richtige Begriff für das Gemeinte. Der ursprüngliche Wortsinn von ‚Objekt' wurde offenbar dabei nicht als störend empfunden, während ‚Gegenwurf', die adäquate und durchaus auch ge-

bräuchliche Lehnübersetzung von ‚Object', vom Wortsinn her wohl unpassend schien. Die inhaltliche Unangemessenheit der dtsch. Begriffsprägungen ‚Unterwurf' und ‚Gegenwurf' (nach der kartesianischen Umkehrung der Kategorien) zu ihrem unmittelbaren Wortsinn mag im 18. Jh. der Hauptgrund für ihr Verschwinden gewesen sein.

Lit.: J. u. W. GRIMM, Dtsch. Wb., Art Subject u. Unterwurf.

*

(2) Ebenfalls im Anschluß an den ontologischen Subjektbegriff im Sinne von ‚Materie', ‚Stoff', ‚Gegenstand' findet sich im ital. kunsttheor. Schrifttum der 2. Hälfte des 16. Jh. das Wort soggetto zur Bezeichnung des GATTUNGSSPEZIFISCHEN GEGENSTANDSBEREICHS, mit dem es der ausübende Künstler zu tun hat. Später läßt sich dieser Gebrauch nicht mehr beobachten.

S. Serlio z. B. verwendet den Ausdruck in seinem berühmt gewordenen Architekturtraktat; er spricht damit den ‚Architekturtypus' einer öffentlichen Loggia an:

Il settimo libro d'architettura... (hs. vor 1550): Potrà per auentura venire alle mani dell'Architetto vn tal soggetto [sc. vna loggia pubblica], doue hauerà vn sito, la larghezza del quale sarà intorno à piedi cinquanta, et hauerà buon numero di quelle colonne... (*Tutte le opere d'architettura*..., [1584] Ausg. Venedig 1619, 116).

Auf dem Gebiet der Musik gebraucht N. Vicentino 1555 sugg(i)etto in der Bedeutung ‚Art von Musik', ‚Typus von Komposition'. Der Komponist, so argumentiert Vicentino, müsse sich darüber im klaren sein, mit welcher ‚Kompositionsgattung' er es zu tun habe, ob mit Vokal- oder Instrumentalmusik, ob mit Motette oder Madrigal, bevor er sich zur Komposition anschicke:

Volendo il compositore dar principio ad ogni sorte di compositione, è necessario che prima consideri sopra di che ha da comporre, et s'il suggetto sarà di fare una messa, fabricarà quella sopra il canto fermo, ò sopra altre fantasie (f. 78');
... et si dè hauere un poco di consideratione, sopra la compositione che si comporrà, et si reggerà con giuditio, sopra ogni compositione sì Ecclesiastica, come d'altro suggetto... (f. 79);
Quando il Compositore uorrà principiare una fuga, prima dè considerare sopra che suggietto ha da fare quella, ò sopra parole, ò da sonare, ò sopra Messe, ò Motetti, ò Madrigali, ò sopra altre fantasie (f. 88').

Im letzten Beleg ist die Ausdrucksweise „sopra che suggietto ha da fare quella, ò sopra parole..." (wörtlich: „über welcher ‚Grundlage' er sie [sc. die Komposition] zu machen hat, ob über Worten...") von besonderem Interesse, weil sie zur folgenden Bedeutung (3) überleitet. In dieser Formulierung ist suggietto besonders nahe an der ursprünglichen Wortbedeutung von ‚das Zugrundeliegende'; als solche ‚Kompositionsgrundlage' können auch die „Worte" zu einem Vokalwerk angesehen werden.

(3) Seit der 2. Hälfte des 16. Jh. ist der Gebrauch des Wortes soggetto auch im materialen Sinne von TEXTLICHER VORWURF FÜR EINE VOKALKOMPOSITION interpretierbar. Wohl die ersten Belege, die für diese Bedeutung sprechen könnten, finden sich bei Vicentino (vgl. oben II. (2)). Freilich ist diese Auslegung nicht vollkommen sicher, denn das Wort soggetto könnte noch anderes bedeuten. Der jeweilige Kontext, in den der Terminus gestellt ist, spricht allerdings für die Bedeutung ‚Textvorlage', weil die darin angesprochenen kompositorischen Besonderheiten und Lizenzen, gemäß der im 16. Jh. allgemein vorherrschenden Nachahmungsästhetik, sich nur aufgrund der Textvorlage legitimieren können. In den beiden folgenden Texten Vicentinos kann zumindest eine Tendenz zu synonymer Verwendung von ‚sugg(i)etto' und ‚le parole' beobachtet werden, wiewohl mit jenem das mehr inhaltliche Moment, mit diesem dessen textliche Einkleidung gemeint sein dürfte:

Vicentino 1555: ...et qualche uolta, far tacere tutte le parti, et il suggetto, et le parole, daranno adintender tutta la compositione, come s'haurà da comporre. perche certe cose accidentali non si possono insegnare, se prima non si rappresenta il suggetto, sopra di che si hà da comporre... (f. 79);
Alcune uolte il muouersi insieme, fà buono udire come sono, nelle villote Napolitane, et ne Madrigali: anchora, con il moto veloce farà buono udire, et nelle canzoni Franzese, et secondo il suggietto, delle parole, il star fermo, et il muouersi, haurà gratia nelle compositioni... (f. 81).

Ähnliches wie über diese Textstellen läßt sich auch über den folgenden Beleg bei Tigrini 1588 sagen: soggetto als im Sinne von ‚textlicher Vorwurf' interpretierbar, folgt nicht so sehr aus dem Beleg für sich genommen, als vielmehr aus dem Faktum, daß in anderen zeitgenöss. Traktaten bei der Behandlung des gleichen Sachverhalts meist ‚le parole' anstelle des hier gebrauchten ‚soggetto' steht:

Sì faranno adunque le compositioni, secondo che il soggetto ricercherà; Il quale se serà di cose allegre, si farà, che la Compositione sia sotto vn Modo, ò Tuono, che sia di natura allegra, et non sotto vno, che sia di natura melanconica; et così per lo contrario, se 'l soggetto serà di cose melanconiche, et meste non si farà sotto vn Modo, che sia di natura allegra, ma melanconica, et mesta... (37).

Bei dem auf Tigrini fußenden Th. Morley findet sich 1597 der angesprochene Sachverhalt in ähnlicher Weise. Die Vokabeln ‚words' und ‚dittie' werden in gleicher Weise verwendet wie ‚matter' und ‚subject', wenngleich jene eher auf die textliche Gestalt, diese mehr auf den Gehalt der Worte zielen dürften:

It followeth to Shew you how to dispose your musicke according to the nature of the words which you are therein to expresse, as whatsoeuer matter it be which you haue in hand, such a kind of musicke must you frame to it. You must therefore if you haue a graue matter, applie a graue kind of musicke to it, if a merry subject you must make your musicke also merrie. For it will be a great absurditie to vse a sad harmonie to a merry matter, or a merrie harmonie to a sad lamentable or tragicall dittie (177);
Also, if the subiect be light, you must cause your musicke go in motions, which carrie whith them a celeritie or quicknesse of time... (178).

Diese Bedeutung von soggetto bzw. subiect scheint sich noch über mehrere Jahrzehnte erhalten zu haben. Zu Beginn des 18. Jh. bedient sich BrossardD (Paris [1703] ²1705) dann zur Erklärung des Wortes soggetto in diesem Sinne ausdrücklich der Vokabel ‚texte':

Soggetto est aussi souvent un *Texte*, ou des paroles sur lesquelles on doit faire un *Chant* ou une *Composition* à une, ou plusieurs Parties (112); ähnlich auch J.-J. Rousseau in der *Encyclopédie*, Vol. XV (Neuchâtel 1765), s. v. *Sujet* (Sp. 645a).

WaltherL (Lpz. 1732) schließt sich Brossards Definition in fast wörtlicher Übersetzung an:

soggetto, pl. soggetti [*ital.*] bedeutet... einen Text oder Worte, auf welche man eine *Composition* von einer oder mehr Stimmen setzet (571a);
wörtlich übernommen in Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. XXXVIII (Lpz. u. Halle 1743), Sp. 360, und anderen mus. Wörterbüchern.

Bereits der früheste lexikalische Beleg (BrossardD, 1703) darf als gelehrter Bezug auf einen nur sehr viel früher üblichen, weitgehend auf das Ital. beschränkten Fachwortgebrauch betrachtet werden, denn im mus. Schrifttum selbst läßt er sich schon lange vor dem 18. Jh. nicht mehr nachweisen.

III. Ebenfalls um die Mitte des 16. Jh. wird in Italien ein KONTRAPUNKTISCHER SOGGETTO-BEGRIFF greifbar, der die KOMPOSITORISCHE GRUNDLAGE EINES KONTRAPUNKTISCHEN SATZES bezeichnet. Der Kompositionsbegriff scheint in dieser Zeit so weitgehend mit dem des Kontrapunkts identisch zu sein, daß es offenbar als unzureichend erschien, den für sich genommenen Einzelton oder die erklingende Zahl als ‚Material der Musik' (vgl. II. (1) (a)) anzusehen; vielmehr ging man dazu über, einen wie auch immer gearteten ‚melodischen Vorwurf' als ‚substantielles Ausgangsfaktum' des mehrstimmigen Satzes zu betrachten. Möglicherweise darf der neue Begriff, der die (prakt.) ‚Grundlage einer Komposition' im Auge hat, auch als kompositionstechnisches Äquivalent zu dem (theor. gedachten) ‚Material der Musik' verstanden werden. Erste Belege dieses neuen kontrapunktischen soggetto-Begriffs finden sich bereits bei Vicentino 1555, doch ist es Zarlino, der, drei Jahre später als Vicentino, in seinen *Ist. harmoniche* den sich soeben entfaltenden Terminus nachdrücklich, ausführlich und schulbildend entwickelt. Zarlino geht von dem Gedanken aus, daß jeder Künstler bei seiner Arbeit von einer ‚Substanz' bzw. einer ‚Materie' ausgehe. Ähnlich wie ein Dichter in seinem Epos die Geschichte oder eine Fabel zum ‚Ausgangsstoff' habe, so finde sich auch in jeglicher Komposition ein soggetto als ‚materiale Ausgangsbasis':

Parte III, Cap. 26: *Quel che si ricerca in ogni compositione*, et prima del *Soggetto*: La Prima [sc. cosa] è *il* Soggetto, *senza il quale si* farebbe nulla: Imperoche si come lo Agente in ogni sua operatione... fonda l'opera sua sopra qualche Materia, la quale è chiamata il Soggetto; cosi il Musico nelle sue operationi... ritroua la Materia, ouero il Soggetto, sopra'l quale viene a fondare la sua compositione... La onde, si come il Poeta... hà nel suo Poema per soggetto la Historia, ouero la Fauola, la quale, o sia stata ritrouata da lui, ouero se l'habbia pigliata da altrui..., cosi il Musico ... hà *il* Soggetto, sopra il quale è fondata la sua cantilena (171 f.).

Sodann expliziert Zarlino in einer von vielen seiner Epigonen immer wieder aufgegriffenen Definition den soggetto als „denjenigen Teil (oder spezieller: diejenige Stimme), aufgrund welches (welcher) der Komponist die Erfindung für die Gestaltung der anderen Teile (Stimmen) der Komposition gewinnt". Bei dieser Formulierung fällt auf, daß Zarlino offenbar einen hohen Grad von gestalterischem Zusammenhang zwischen dem als Kompositionsgrundlage dienenden soggetto und den aus ihm hervorgehenden übrigen Kompositionsteilen im Auge hat:

...il Soggetto di ogni compositione musicale si chiama quella parte, sopra la quale il Compositore caua la inuentione di far le altre parti della cantilena (172);
ähnlich u.a. bei Artusi (1586–89) ²1598, 39.

Daß der Kontrapunktbegriff ohne den des soggetto als ‚melodische Grundlage' gar nicht konzipierbar ist, geht besonders deutlich aus der folgenden Bemerkung Zarlinos hervor:

loc. cit.: Ritrouato adunque che hauerà il Compositore il Soggetto, farà poi le altre parti, nel modo che più oltra vederemo; Il che fatto tal maniera di comporre si chiamerà, secondo li Prattici, Far contrapunto.

Als ‚kompositorische Grundlage eines kontrapunktischen Satzes' kann in den weitaus meisten Fällen eine VORGEGEBENE MELODIE, seltener auch eine VORGEGEBENE KANONISCHE SATZSTRUKTUR dienen, die beide die Funktion eines ZUGRUNDELIEGENDEN THEMATISCHEN VORWURFS gewinnen:

Zarlino, loc. cit.: Et tal Soggetto si può ritrouare di più sorte: percioche può essere vn Tenore, ouero altra parte di qualunque cantilena di Canto fermo, ouero di Canto figurato; ouero potranno esser due, o più parti, che l'vna seguiti l'altra in Fuga, o Consequenza, ouero a qualunque altro modo: essendo che li varij modi di tali Soggetti sono infiniti;
Artusi, loc. cit.: ...tal soggietto, puo esser... Tenore, ò altra parte di canto semplice, ò composto, ouero potranno due ò più parti essere che si seguiteranno in consequenza.

Vicentino berichtet 1555 von sich selbst, er habe über dem Cantus firmus *Da pacem domine* zehn verschiedene Kanons gebildet und über diesen kanonischen Satzstrukturen als ‚Kompositionsgrundlage' dann eine 6st. Messe komponiert:

Io per uariare ho fatto dieci canoni tutti differenti sopra il canto fermo *Da pacem domine*, et sopra di tal suggietto ho fatto una Messa à sei uoci (f. 89').

Wie auch die beiden Belege von Zarlino und Artusi bezeugen, kommt es, da der soggetto in den Meßkompositionen des 15. u. 16. Jh. stets im Tenor angebracht wird, zu einem weitgehend synonymen Gebrauch der beiden Termini TENOR DER MESSE und Subjekt in diesem Bereich (vgl. auch Cerone 1613, der vom „Tenor y subiecto de la Missa" [913] spricht).
„Unendlich" seien die Möglichkeiten, wie ein solcher Tenor aussehen und gewonnen werden könne, betont Zarlino prinzipiell. Freilich lassen sich unschwer, zumal für die Tenores der zeitgenössischen Meßkompositionen, drei Arten der Findung bzw. Erfindung unterscheiden: (1) übernommene, (2) abgeleitete und (3) frei erfundene soggetti:

(1) Am häufigsten wird als Messen-Tenor ein SOGGETTO DI CANTO FERMO, d.i. eine aus dem Gregorianischen Choral übernommene Melodie, gewählt.
So spricht Zarlino, wie soeben zit., z.B. von der Möglichkeit, irgendeine beliebige Melodie des Gregorianischen Chorals („qualunque cantilena di canto fermo") als soggetto einer kontrapunktischen Komposition zu nehmen. Calvisius überträgt 1592 diesen im Ital. angesiedelten soggetto-Begriff ins Lat. und bringt dabei den Terminus ‚materia' mit ins Spiel:

Cap. XVII: Facturus igitur periculum suarum virium, in transferendis ad usum praeceptis, huic arti deditus, aliunde sibi sumat subjectum aliquod, quodcunque sit, ex chorali cantu sive plano. Nam incipientem statim ex se gignere posse materiam, quam Harmonia exornare velit, difficilius videtur, quam ut praestari possit (o. S.).

In der Folge werden in Meßkompositionen als soggetti so häufig canti fermi verwendet, daß der Terminus ‚canto fermo' in diesem Zusammenhang alsbald nahezu ein Synonym zu ‚soggetto' wurde (→ Cantus firmus II.).
Nach Zarlino kann aber auch ein SOGGETTO DI CANTO FIGURATO, d.i. eine aus einer mehrstimmigen Mensuralkompos. entnommene Melodie, einer Messe als Tenor zu-

grundegelegt werden, zu dem die weiteren, kontrapunktierenden Stimmen gesetzt werden:

Zarlino 1558: Et tal Soggetto... può essere vn Tenore ouero altra parte di qualunque cantilena... di Canto figurato (171); ... non sarà fuori proposito, se piglierà primieramente per Soggetto una parte di alcuna cantilena di Canto figurato (232).

Der alte Brauch, demzufolge Messen seit dem 15. Jh. unter den originalen Textierungen ihres übernommenen thematischen Vorwurfs rubriziert werden, konnte beim Aufkommen des kontrapunktischen soggetto-Begriffs in der Mitte des 16. Jh. nicht nur als ein augenfälliges Zeichen für den ‚Substanzcharakter', den man solchen soggetti zuschrieb, angesehen werden, sondern der Terminus soggetto dürfte hierbei auch als der ‚Träger des Namens' der jeweiligen Messe aufgefaßt worden sein, wie z. B. bei der oben genannten *Missa Da pacem domine* Vicentinos, die einen geistlichen Cantus firmus zum soggetto hat, oder bei den *L'homme armé*-Messen, denen ein Cantus figuratus weltlicher Abkunft zugrundeliegt.

(2) Als soggetto für Messen mit Huldigungscharakter kann weiter auch ein SOGGETTO CAVATO DALLE VOCALI dienen. Hierunter ist eine thematische Bildung zu verstehen, die gewonnen wird, indem Silben oder Buchstaben eines Namens oder Mottos als Solmisationssilben oder Tonbuchstaben gelesen und in Noten gesetzt werden, so daß der soggetto als ‚Träger des Wortsinns' gelten darf.
Die erste der seltenen ausdrücklichen Erwähnungen dieses Verfahrens für Huldigungskompositionen und zugleich ein Musterbeispiel eines solchen soggetto cavato dalle vocali findet sich bei Zarlino 1558, der den Tenor von Josquins Desprez' Messe *Hercules Dux Ferrariae* (entstanden um 1505) als einen „aus den Vokalen dieser Worte [d. i. des Titels der Messe] geschöpften Tenor" kennzeichnet:

Ma bisogna sapere, che tal Soggetto può essere fatto dal Compositore, come fece Josquino... il Tenore della Messa Hercules Dux Ferrariae, cauato dalle vocali di queste parole, sopra le quali compose due Messe a Quattro voci, che sono degne di essere vdite (267).

In einem Exemplar der *Ist. harmoniche* von 1558 des Bologneser Civico Museo Bibliografico Musicale (Sign.: C. 39) aus dem ehemaligen Besitz von E. Bottrigari (1531–1612) findet sich zur Illustrierung folgende Randbemerkung von dessen Hand:

Josq⁹

Her - cu - les dux Fer - ra - ri - ae
[re ut re ut re fa mi re]

A. Thürling hat 1906 im Titel seines Aufsatzes *Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompos...* (Kgr.-Ber. Basel) die zit. Formulierung Zarlinos aufgenommen und auf diese Weise den Anstoß dazu gegeben, daß mit der Rezeption dieser Schrift und der darin behandelten Fakten aus einem historischen Definitionsausschnitt ein feststehender musikwiss. Terminus wurde. In der Folge wurde dieser Definitionsausschnitt zu dem dem Wortsinne nach unverständlichen Bezeichnungsfragment soggetto cavato verstümmelt. Dieser Ausdruck wird manchmal auch in neuerer Zeit zur Kennzeichnung vergleichbarer Praktiken der Themenfindung des 18. bis 20. Jh. herangezogen, wie z. B. bei den Fugen über B-A-C-H oder den ABEGG-Variationen für Klavier op. 1 von R. Schumann (1830) (vgl. hierzu den Art. *Soggetto*, in RiemannL, Sachteil 1967). Zeitgenössisch freilich wurden diese thematischen Bildungen schlicht mit „Thema" bzw. „thème" bezeichnet.

(3) Schließlich kann der Komponist einer Messe oder einer anderen kontrapunktischen Vokalkomposition auch einen SOGGETTO DI INVENTIONE PROPRIA, also einen selbsterfundenen thematischen Vorwurf zur Kompositionsgrundlage nehmen:

Zarlino 1558: Et tal Soggetto può essere... inuentione propria, cioè, che il Compositore l'hauerà ritrouato col suo ingegno (172);
Artusi, loc. cit.: ... tal soggetto, puo esser... Inuentione propria.

Pontio schreibt 1588 ebenfalls, man könne einen eigenen soggetto nehmen und darüber eine Messe komponieren, und fügt hinzu, im weiteren solle man in der gleichen Weise verfahren, als ob der thematische Vorwurf einer Motette oder einer Canzone entnommen sei. Als Titel einer solchen Messe solle man *Missa sine nomine* setzen, weil sie über keiner (präexistenten) Gesangsmelodie (cantilena) komponiert sei:

Se poi vi piacerà pigliare vn vostro soggetto, et sopra di esso fargli vna Messa; seruerete l'istesso ordine, come se fosse fatta sopra d'vn Motetto, ò Canzone, et il titolo di essa Messa si scriverà. *Missa sine no[m]i[n]e*; perche non è fatta sopra alcuna cantilena... (156).

Zu der Gruppe der selbsterfundenen soggetti darf auch der SOGGETTO SOPRA VOCI MUSICALI gerechnet werden, worunter eine vorgegebene Melodie zu verstehen ist, die meist in auf- oder absteigender Folge eine Anzahl von Hexachordtönen umfaßt:

Zarlino 1558: ... tal Soggetto può essere fatto dal Compositore, come fece Josquino il Tenore di La, sol, fa, re, mi (267);
Cerone 1613: Tambien se puede nombrar del subiecto de la Composicion: como hizo Pedro Poncio, Pedro Vincio, y Morales; los quales auiendo ordenado vna Missa con obligacion de las seys vozes musicales, le pusieron el titulo, *Mißa Ut re mi fa sol la*: otros pusieron *Mißa Super voces musicales* (688).

(4) Im Falle, daß sich der Komponist überhaupt keinen soggetto vornimmt, ist immer DIEJENIGE STIMME, MIT DER EIN KONTRAPUNKTISCHER SATZ BEGINNT, als soggetto anzusehen:

Zarlino 1588: Ma quando non hauerà ritrouato prima il Soggetto; quella parte, che sarà primieramente messa in atto; ouer quella con la quale il Compositore darà principio alla sua cantilena, sia qual si voglia, et incomincia a qual modo più li piace; o sia grave, oueramente acuta, o mezzana, sempre sarà il Soggetto (172);
Artusi, loc. cit.: Quella parte, con laquale il Compositore darà principio alla sua Cantilena, sia qual si voglia, acuta ouero graue sarà il soggietto;
Picerli 1630: I... contrapunti si ponno fare sopra, e sott'il sogetto; quale (non essendosi trouato) si conterrà in quella parte, che comincia à cantare in contrapunto (II, 61).

Zacconis Gleichsetzung „soggetto, cioè Guida" (1622, 132) zur Bezeichnung der beginnenden Stimme eines kanonischen Satzes ist ebenfalls geprägt von der Auffassung vom soggetto als der zuerst einsetzenden Stimme. Die nachfolgende zweite Stimme – sie trägt seit Zarlino den Namen ‚consequente' – verdient offenbar die Benennung soggetto nicht (obwohl sie dieselbe melodische Faktur aufweist), es sei denn, man wollte Zacconis Bezeichnung seguito (ibid.) als Fragment von soggetto seguito auffassen; vgl. Berardi 1687: „guida ouero soggetto" (36).

(5) Schon Zarlino erwähnt, daß es für die Bestimmung des soggetto als Kompositionsgrundlage prinzipiell einerlei sei, ob dieser in einer unteren, mittleren oder oberen Stimme untergebracht sei („o sia [la parte] grave, oueramente acuta, o mezana, sempre sarà il Soggetto" [172]), und viele auf Zarlino folgende Kompositionstheoretiker schließen sich ihm hierin an. Im Jahre 1630 finden sich dann wohl zum erstenmal für dieses Faktum die in der Folge gebräuchlichen spezifizierenden Bezeichnungen CONTRAPPUNTO SOPRA IL SOGGETTO bzw. SOGGETTO SOTTO IL CONTRAPPUNTO und CONTRAPPUNTO SOTTO IL SOGGETTO bzw. SOGGETTO SOPRA IL CONTRAPPUNTO:

Picerli 1630:



(das Epitheton variabile bedeutet, daß der in ganzen Werten notierte soggetto variiert werden kann oder soll).

Brossard und in dessen Folge Walther übernehmen diese Begriffe in ihre Lexica. Ihre Zitierweise macht deutlich, daß diese komplexen Termini im Franz. und im Dtsch. kaum Fuß gefaßt haben:

BrossardD ([1703] [2]1705): SOGETTO, ou *Soggetto* veut dire, SUJET. C'est à dire, 1°. un *Chant* au-dessus du quel on doit faire un *Contrepoint*, et pour lors cela s'apelle *Contrapunto sopra il Soggetto*, Contrepoint *sur*, ou *au-dessus* du *sujet*; et ce sujet est à la Basse.
2°. Un *Chant* au-dessus duquel on doit faire un Contrepoint, pour lors cela s'apelle *Contrapunto sotto il Soggetto*, Contrepoint *au-dessous* du sujet; et ce sujet est dans quelque partie superieure (112); WaltherL (1732): *Soggetto*, pl. *Soggetti* [*ital.*] bedeutet (1. eine *Melodie*, worüber oder worunter eine Composition verfertiget wird; welche nach der ersten Art: *Contrapunto sopra il Soggetto*, und nach der zweyten: *Contrapunto sotto il Soggetto* heisset (571a).

Freilich ergab sich zwischen der Formel ‚soggetto *sopra* il contrappunto' und der eigentlichen Wortbedeutung von soggetto (das ‚*Zugrunde*liegende') ein terminologischer Widerspruch, der einigen Autoren mißfallen haben mag; möglich ist aber auch, daß sie den soggetto als diejenige Stimme, die meist in größeren Notenwerten verlief als die anderen, aus mus. Gründen in der tieferen Stimme bevorzugten:

Zacconi 1622: Io lo [sc. il soggetto] metterò sempre nel graue, participativo anco del naturale; perche più cosi risona meglio, e pare anco che in ragione di Contrapunto, si soglia vsare ed adoprare (101);
WaltherL, Art. *Contrapunto*: ... Ordentlich ist das *Subjectum* im Basse... und die Partien über dergleichen Bass heissen: *Contrapunto sopra Soggetto* (182).

(6) (a) Glareanus gebraucht ANSTELLE DES KONTRAPUNKTISCHEN SUBJEKTBEGRIFFS DEN SYNONYMEN AUSDRUCK ‚THEMA'. In der folgenden Textstelle verwendet er das Wort zur Bezeichnung des im Tenor liegenden cantus prius factus einer Messe, wobei er als Beispiele die Messen-„Themata" *Fortuna desperata* und *L'homme armé* nennt:

Dodekachordon (Basel 1547; entstanden ca. 1519–1539): Quod autem Symphonetae Phonascis concedant, nostra hac tempestate et ante aliquot item annos luculenter uidimus, quando nulla est ferè hodie missa, quae non ex antiquo themate quopiam sit deprompta. Ita Fortuna, Ita, homo armatus, et lingua cum Gallica tum Germanica multa themata, plura uero ex choro, ubi simplex est cantus (175).

Mehrere Autoren des 16.–17. Jh. folgen Glareanus in diesem Gebrauch: Dreßler 1563: „vox cui thema componendum attribuatur tenor" (229); Calvisius 1592, Cap. XII; Cerone 1613: „Jusquin tomò por subiecto ò thema, estas cinco vozes; *La sol fa re mi* (688).

(6) (b) In Zarlinos *Ist. harmoniche* findet sich hingegen eine ABGRENZUNG DER BEIDEN BEGRIFFE gegeneinander. Mit ‚Thema' bezeichnet er bei einem als „Far contrapunto con obligo" benannten Verfahren einen zu wiederholenden Melodieteil in der kontrapunktierenden Stimme. Dieses zu wiederholende Melodieglied wird vom Folgenden durch eine Pause abgesetzt; die Wiederholungen können ihre Lage wechseln und den Wert der Noten ändern, so daß identische Wiederholungen kaum auftreten. Diese Wiederholungen nennt Zarlino ‚Pertinacie' (wörtlich: ‚Hartnäckigkeiten', ‚Beharrlichkeiten'). In den Begriff ‚Thema' legt Zarlino folglich die Möglichkeit einer gewissen Veränderung bei dessen Wiederkehr als ‚Pertinacia' (vgl. hierzu K. H. Holler, *G. M. Bononcini's Musico prattico in seiner Bedeutung f. d. mus. Satzlehre d. 17. Jh.*, Straßburg u. Baden-Baden 1963, 101 ff.):

Et perche alle volte li Musici sogliono obligare di fare il Contrapunto; vsando sempre un passaggio, variando però il concento: il qual modo è detto Far contrapunto con obligo; et tali repliche, o passaggi si chiamano Pertinacie: però quando alcuno si vorrà obligare ad una cosa simile, piglierà un Thema, o passaggio, et incomincerà a fare il Contrapunto sopra il proposto Soggetto...



Während hier für den Begriff des Subjekts die ‚vorgegebene satztechnische Grundlage' ein bestimmendes Definitionsmerkmal zu sein scheint, ist es für die Auffassung von Thema zweifellos die ‚variable Wiederkehr' desselben.

IV. Unmittelbar aus dem kontrapunktischen Subjektbegriff hervorgehend, entwickelte sich seit der Mitte des 16. Jh. im gattungsmäßigen Vor- und Umfeld der Fuge allmählich ein FUGENSUBJEKT-BEGRIFF heraus, der soviel wie das THEMA DER FUGE SOWIE DER SIE VORBEREITENDEN UND MIT IHR VERWANDTEN GATTUNGEN bezeichnet.

(1) Zunächst wird der Terminus soggetto auf das zumeist vorgegebene melodische Material der Fuga angewandt, sei es auf den THEMATISCHEN VORWURF DER kanonisch gebundenen FUGA LEGATA ODER den DER freien FUGA SCIOLTA. Während Zarlino mit der Technik „in Fuga, o Consequenza" das Verfahren der Fuga legata, die später allgemein als Kanon bezeichnet wird, im Auge hat, handelt

Calvisius ausdrücklich von der Fuga sciolta (bzw. der fuga soluta), der späteren Fuge:

Zarlino 1558: ... quella parte, che... incommincia... sempre sarà il Soggetto, sopra il quale poi accomodarà le altre in Fuga, o Consequenza, ouero ad altro modo (172);
Calvisius 1592, Cap. XVII: Si verò fugam solutam instituere cogitat, ad διὰ πέντε, aut διὰ τεσσάρων vel tertiam etiam, ejus, quo subiectum continetur, Modi species proprias, voces quas adjungit, vel elevare vel deprimere poterit... (o. S.).

*

Exkurs: In der 2. Hälfte des 17. Jh. scheint der Subjektbegriff sehr eng mit dem der Gattung Fuga sciolta selbst in Zusammenhang gebracht worden zu sein, so daß Bononcini 1673 die *Fuga sciolta* geradezu selbst als soggetto bezeichnet:
La Fuga sciolta chiamata ancora soggetto, è quella, della quale si replicano solo dall'altre parti alcune figure, ò note... lontano dalla parte, che comincia à Cantare (81).
Umgekehrt nennt Berardi 1687 den *soggetto* eines contrapunto fugato ‚fuga':
Contrapunto fugato è quello, che si piglia vn soggetto, ouero fuga à suo beneplacito (21); die Beschriftung eines Notenbeispiels auf S. 42 des Traktats bekräftigt die Gleichsetzung der beiden Termini soggetto und fuga: Berardi bezeichnet dort zwei soggetti mit „Prima fuga" und „Seconda fuga", wobei „fuga" wohl als Bezeichnungsfragment für „soggetto di (una) fuga" zu verstehen ist.
Es handelt sich bei beiden Autoren um einen jeweils singulären Sprachgebrauch, der möglicherweise als spezifisch bolognesisch betrachtet werden darf.

*

Weiter wird der Terminus soggetto für den häufig vorgegebenen und im Verlauf der Komposition stets abgewandelten THEMATISCHEN VORWURF DES RICERCARS verwendet. Unter Ricercar ist in diesem Zusammenhang das seit der Mitte des 16. Jh. sich verbreitende Imitations-Ricercar zu verstehen, das in seiner Faktur wie die abschnittsweise durchimitierte Motette gebildet ist (→ Ricercar II. (1)).
P. Pontio, der 1588 den Begriff wohl als erster in diesem Zusammenhang gebraucht, verwendet im folgenden Text für den thematischen Vorwurf des Ricercars zunächst den Begriff der inventione. Dort jedoch, wo er auf die Möglichkeit zu sprechen kommt, hierfür einen vorgegebenen Cantus firmus zu nehmen, geht er auf das Wort soggetto über, um es dann im weiteren Text beizubehalten. Es scheint, daß für Pontio 1588 der Begriff soggetto auf sämtliche ‚thematischen Vorwürfe' des Ricercars, inventione hingegen verständlicherweise nur auf die selbsterfundenen anwendbar ist:

Il modo per far vn Recercar'è tale, che l'inuentioni vogliono esser longhe, et le parti alquanto lontane... Parimente fia lecito replicare due, tre, quattro et più volte la istessa inuentione, si come vi piacerà per variati modi, come si può vedere nelli Recercari di Iaches Bus, e d'Anibale Padouano, di Claudio da Correggio, et del Luzzasco. Ancora fia lecito fàr il suggetto per canto Piano di Semibreui, di Breui, di Longhe, et di Massime. Anco fia lecito seguire dal principio sin'al fine con vn'istesso soggetto, et quando non vi piasesse cosi seguire, potresti ritrouare nuouo soggetto, et replicarlo quante volte à voi piacerà... et questo è il modo, che conuiene tenere volendo fare vn Recercario (159f.).

Die Bemerkung Pontios, daß es auch gestattet sei, durch ein ganzes Ricercar hindurch ein und denselben soggetto beizubehalten, weist in die Richtung der späteren Entwicklung der Gattung hin zur monothematischen Fuge. Zunächst jedoch sind Ricercari mit mehreren soggetti die Regel:

Angleria 1622: Il Sign. G.P. Cima ne' suoi Ricercari adopera e l'uno, e l'altro [sc. il Contraponto doppio alla Duodecima e il Contraponto doppio all'Ottava], come si può vedere nel primo, e nel secondo Ricercare con quattro Soggetti, voltandoli in tanti modi (100).

Im Druck des 1. Buches der Capricci etc. von G. Frescobaldi (Venedig 1626) taucht der Terminus sogar im Titel auf:

Il primo libro di capricci, canzon francese, e recercari fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura.

Chr. Bernhard bezeichnet um 1648/49, wohl im Hinblick auf den neueren Typus der Fuge, mit Subjectum das THEMA DER FUGE. Unter dem Begriff consociatio versteht er das satztechnische Phänomen der tonalen Beantwortung:

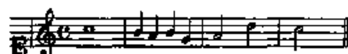
Consociatio ist die beste Art die Fugen in allen Stimmen dem *Tono* gemäß anzubringen, zumahl wenn die *Subjecta* nicht die *Quarta* und *Quinte* übersteigen, und einen bequemen Sprung haben (ed. Müller-Blattau, [Lpz. 1926] Kassel [2]1963, 98).

Eine Definition des Fugensubjekts mit einer Angabe von dessen ungefährer Länge gibt BrossardD (Paris [1703] [2]1705):

Soggetto est... une suite de plusieurs Nottes, d'une, deux, ou plusieurs mesures, disposées de maniere qu'on en puisse former une, ou plusieurs *Fugues*. C'est ce qu'on nomme par cette raison un *Sujet de Fugue* en François. Les *Fugues* n'ont ordinairement qu'un *Sujet*, mais on en trouve souvent à *deux*, à *trois*, et à *quatre sujets*, ce que les Italiens apellent *Contrapunti Doppii, Triplicati, Quadriplicati, etc.* (112).

Doch erst die Schultheorie der Fuge, repräsentiert vor allem durch A. Reicha und L. Cherubini, bietet einem Interessentenkreis, für den diese Gattung nicht mehr zeitgenöss. Musik, sondern ein lehrreicher historischer Übungsgegenstand ist, inhaltlich präzisere, die Länge und den Charakter des Fugenthemas betreffende Beschreibungen:

Reicha 1826, II: Le sujet... de la fugue est le chant principal de cette production. L'intéret d'une fugue dépend par conséquent beaucoup du choix que l'on fait de son sujet. Comme ce dernier se reproduit sans cesse, il s'en suit qu'il communique à la fugue ses qualités: un sujet vigoureux donnera de l'energie à la fugue; un sujet original la rendra neuve; un sujet gai lui communiquera sa légèreté; un sujet gracieux peut la rendre gracieuse elle même.
Le sujet doit être court, pour que les auditeurs puissent le saisir et le retenir sur le champ: il ne doit pas surpasser huit mesures dans l'allegro, et quatre dans le mouvement lent. Il n'a parfois que cinq ou six notes renfermées dans deux mesures. Il est important qu'il renferme un trait de chant franc, qui se grave facilement dans la mémoire et reste dans l'oreille. Les sujets dans le genre du plain-chant sont rarement heureux et sont peu intéressants (7);
Cherubini 1835: Le sujet, ou Thème de la Fugue, ne doit être ni trop long, ni trop court; sa dimension doit être telle, qu'il puisse aisément se graver dans la mémoire, et que l'oreille le saisisse et le reconnaisse avec facilité dans les différentes parties et les différens modes où le compositeur le placera.
Voici l'exemple d'une juste dimension



(ed. mit synoptischer dtsch. Übers. v. Fr. Stöpel unter dem Titel: Theorie d. Kontrapunkts u. d. Fuge, Lpz. o.J. [1835/36], II, 100).

Zur Bezeichnung des ‚Themas der Fuge' ist der Terminus subjectum in seinen verschiedenen nationalsprachlichen Formen seit dem Anfang des 18.Jh. allgemein verbreitet.

(a) Seit Anfang des 17.Jh. werden für das Subjekt der Fuge (zunächst der fuga im Sinne von Imitation) verschiedene SYNONYME TERMINI gebraucht:

THEMA (lat. u. dtsch.), THÈME (franz.), THEME (engl.): Nucius 1613, VII: „Fugae [= Imitationen] nihil sunt aliud, quàm ejusdem thematis per distinctos locos crebrae resultationes..."; Thuringus 1625, AfMw XV (1958), 123-142; Walther 1708: „Subjectum oder Thema" (351); Fux 1725: „Fugarum themata" (144); Scheibe um 1730: „Mit der Verfertigung des anderen *Thematis*, welches man *Contra subjectum* nennet..." (40); Mattheson 1737, 145; „Ein Fugen-Satz kan zwar beides *Thema* und *Subjectum* heissen, doch das erstere vielmehr" (247); Albrechtsberger 1790, 171; KochL 1802: „Subjekt. So nennet man gemeiniglich... das Thema der Fuge" (1456); Momigny 1805: „Le Sujet ou Thème est la phrase par laquelle commence la fugue" (II, 517); Cherubini 1835: „Le sujet, ou Thême de la Fugue" (II, 100); D. Fr. Tovey, *Essays in Mus. Analysis* IV, London (1939) [10]1972: „The subject of a fugue is its theme" (IV, 164);

MELODIE (dtsch.): Scheibe um 1730: „ein gewißes erwehltes *Thema* oder kurz gefaßte *Melodie*" (40; u. ähnlich 41);

CLAUSUL oder FORMUL (dtsch.): WaltherL 1732, Art. *Soggetto*: „eine solche *Clausul* oder *Formul*, woraus eine *Fuge* gemacht werden kan" (zu Clausul → Clausula I. (2));

FUGEN-SATZ: Mattheson 1737: „Thema... oder Fugen-Satz" (145); ders. 1739, 366; Spieß 1746, 108a;

HAUPTSATZ: Albrechtsberger 1790, 171; KochL 1802: „Subjekt. So nennet man gemeiniglich den Hauptsatz... der Fuge" (1456);

UNTERWURFF (dtsch. Lehnübers. von subiectum; vgl. II. (1) (b) *Exkurs 3*): Mattheson 1737, 172; ders. 1739: „alle Noten vom Anfange des Unterwurffs oder Fugen-Satzes, welches man *Thema* nennet" (366);

MOTIF (franz.): Reicha 1824/26: „Le sujet (ou le motif) de la fugue est le chant principal de cette production" (II, 7).

(b) G.B. Martini unternimmt 1775 eine ABGRENZUNG DES FUGENSUBJEKT-BEGRIFFS GEGEN DIE TERMINI ‚ATTACCO' UND ‚ANDAMENTO'. Den soggetti schreibt Martini eine mittlere Länge zu: im tempo ordinario sollen sie nicht kürzer als einundeinhalb und nicht länger als drei Takte sein. Die attacchi sind kürzer, die andamenti länger als die soggetti. Während Martini expressis verbis nur auf die unterschiedliche Länge dieser drei thematischen Bildungen und deren Stellung innerhalb der Tonart eingeht, zeigt jedoch die Anwendung dieser drei Termini innerhalb des Kontexts, daß er ihnen auch prinzipiell unterschiedliche Charakteristika und Funktionen einräumt. Unter attacco (von ital. attaccare, anbinden, festmachen) versteht er ein kurzes, markantes Motiv von wenigen Noten, meist ein Partikel aus dem soggetto, aus dem häufig die Fugenzwischenspiele ‚zusammengefügt' werden; unter andamento (von ital. andare, gehen) umgekehrt einen meist aus mehreren attacchi zusammengesetzten, fortspinnungsartigen melodischen ‚Gang' oft mit überleitendem Zwischenspielcharakter (→ Episode IV.):

Esemplare..., Vol. II (Bologna 1775):

Soggetto.



Attacco.



Andamento.



[...] L'*Attacco* è una specie di Soggetto breve, il quale non è legato a tutte le leggi prescritte alla Fuga, ma è libero in maniera tale, che alle parti che rispondano vien permesso di attaccar le Risposte in qualunque Corda loro si presenti...
L'*Andamento* è un giro di Note, che si estende per le Corde del Tuono in cui è fondato, e qualche volta ancora per le Corde di altri Tuoni, coerrenti però al Tuono fondamentale ... (VIII f.); Deve ancora avvertire, che il *Soggetto* sia d'una lunghezza mediocre, ordinariamente non più breve di una battuta e mezzo di Tempo Ordinario, nè che sorpassi le tre battute, stantechè il troppo lungo tante volte riesce stucchevole, e in vece di *Soggetto*, deve chiamarsi *Andamento*; al contrario non deve esser troppo breve, acciò non debba chiamarsi piuttosto *Attacco*, che *Soggetto* (VIII).

(2) Mit der Herausbildung eines selbständigen beibehaltenen Gegensatzes in der Fuge wird für diesen als ‚Gegenthema' zum Subjekt der Fuge verstandenen Kontrapunkt der Terminus KONTRASUBJEKT eingeführt.
Möglicherweise wurde der neue Terminus von Fux 1725 eingeführt. In der folgenden Textstelle macht er den Vorschlag, der Kompositionsschüler solle das Kontrasubjekt der Abwechslung halber nicht immer in gleicher Weise anbringen:

Verùm ut varietati consultum sit, non semper uno modo, id est, in primo subjecti tactu Contrasubjectum introducendum est: sed pro qualitate subjecti principalis, in secundo, vel tertio tactu Contrasubjecti introitus fieri potest... (182).

Scheibe, der das Kontrasubjekt als „eine Melodie, welche gegen das Thema stehet", bezeichnet, kommt um 1730 auf die Satztechnik des doppelten Kontrapunkts zu sprechen, ohne die das Kontrasubjekt nicht beibehalten werden könnte:

Mit Verfertigung des andern *Thematis*, welches man *contra Subjectum*, das erste aber *Subjectum* nennet, verfähret man folgender Gestallt: Man erfindet eine *Melodie*, welche gegen das *Thema* nach dem *Contrapuncto doppio* in der *Evolution* stehet, und über welches auch also das *Thema* stehen kan (48).

Zum Zwecke kontrastierender Abhebung des Kontrasubjekts vom Subjekt fordert Spieß 1746 unter der Rubrik *Contrasubjectum quid?* für das Kontrasubjekt sowohl melodische als auch rhythmische Gegenbewegung:

Muß man 2. *Subjecta* oder *Themata formi*ren; deren das eine in langsamen, das andere in etwas geschwinden Noten bestehe, und von dem ersteren *Subjecto* eine gantz andere und widrige *Melodiam* mache. Das erste *Subjectum* behaltet seinen Namen *Subjectum*; das andere aber heisset *Contra-Subjectum* deßwegen, weil es dem ersten *Subjecto* in denen Noten, in der Bewegung, in der *Melodie* etc. schnur gerad zuwider gehet (115b).

KochL verlangt 1802 zu weiterer Kontrastierung zusätzlich zur melodischen und rhythmischen Gegenbewegung eine dem Kontrasubjekt vorausgehende Pause:

Aus eben dieser Ursache [sc. der abstechenden Unterscheidung von Hauptsatz und Contrasubjekt] pflegt man beide Stimmen nicht gleichzeitig anfangen zu lassen, sondern man läßt gemeiniglich vor dem Eintritte des Contrasubjekts eine kurze Pause vorhergehen, wenn es den Führer gleich zu Anfange der Fuge begleitet (390).

Zur Bezeichnung des ‚beibehaltenen Gegenthemas der Fuge' ist der Terminus contrasubjectum in seinen verschiedenen nationalsprachlichen Formen seit dem 2. Viertel des 18. Jh. allgemein verbreitet.

(a) Seit dem 2. Drittel des 18. Jh. werden für das Kontrasubjekt der Fuge verschiedene SYNONYME TERMINI gebraucht:

CONTRA-THEMA: Mattheson 1739, 432; Spieß 1746: „Also... wird der erste Satz *Thema*, der andere Satz *Contra-Thema* genannt" (115b); Albrechtsberger 1790, 171;

GEGENTHEMA: Mattheson 1739, 432 u. 435;

GEGENSATZ: Mattheson 1739, 437; Albrechtsberger 1790: „Was dem Hauptsatze (*Thema*) wenn die zweyte Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heißt der Gegensatz" (171); KochL 1802, 646;

GEGENHARMONIE: KochL 1802: „die Gegenharmonie, oder das Contrasubjekt" (607).

(b) Zuweilen ist eine ABGRENZUNG des Kontrasubjekt-Begriffs GEGEN DIE TERMINI ‚ZWEITES, DRITTES UND VIERTES SUBJEKT' USW. angestrebt worden. Als solche werden in Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen die jeweils neuen Themen bezeichnet:

Albrechtsberger 1790: Wenn der Gegensatz immer in allen Stimmen gleich bleibt, so kann er auch das zweyte *Thema* heißen; sodann ist es eine Doppelfuge (171).

Doch immer wieder hat man die zum Gegenthema hinzutretenden Themen der Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen auch Kontrasubjekte genannt, wie dies z. B. in C. Ph. E. Bachs Vermerk am Schluß des Autographs von J. S. Bachs *Kunst der Fuge* der Fall ist: „NB. Ueber dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben" (Faks. in MGG I, 1037f.).
Im Art. *Subjekt* des RiemannL, Sachteil (1967) wird in Zusammenhang mit der hier in Frage stehenden Abgrenzung vorgeschlagen: „... es empfiehlt sich, in Fugen mit beibehaltenem Kontrapunkt von Subjekt und Kontrasubjekt (auch mehreren), bei Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen aber von verschiedenen Subjekten zu sprechen, obgleich dafür Gründe der musikalischen Themenstruktur nicht geltend zu machen sind" (197b).

V. Seit der Mitte des 18. Jh. wird der Subjektbegriff ebenfalls auf das THEMA bzw. den THEMABEREICH AUCH NICHT-KONTRAPUNKTISCHER KOMPOSITIONEN bezogen.
Ein früher Beleg, in dem das Wort subject (engl.) auf den ‚mus. Hauptgedanken eines ausgedehnteren, jedoch näher nicht bestimmten Kompositionstypus' angewendet wird, findet sich bei Avison [2]1753. Avison zieht hierfür eine in diesem Zusammenhang wenig gebräuchliche Analogie zwischen Musik und Malerei in Betracht:

As in Painting, especially in the nobler Branches of it, and particularly in History-Painting, there is a principal Figure which is most remarkable and conspicuous, and to which all the other Figures are referred and subordinate; so, in the greater Kinds of musical Composition, there is a principal or leading Subject, or Succession of Notes, which ought to prevail, and be heard through the whole Composition; and to which, both the Air and Harmony of the other Parts ought to be in like Manner referred and subordinate (24f.).

(1) In der 2. Hälfte des 18. Jh. bildet sich in Frankreich in der die Sonatentheorie vorbereitenden Diskussion ein weitgehend ästhetisch definierter Subjektbegriff heraus. Es kann prinzipiell wohl nicht entschieden werden, ob er, wie Fr. Ritzel (76–83), annimmt, sich allmählich aus dem Kontrapunkt- oder Fugensubjektbegriff herausentwickelt hat oder ob er sich unmittelbar an den rhetorischen Subjektbegriff im Sinne von ‚Gegenstand der Gesamtrede' (vgl. I. (2)) anschließt. Letzterer hat sich mit der Bedeutung ‚Stoff, Gegenstand, Vorwurf für ein Werk der Dichtung und bildenden Kunst' in besonderem Maße im Frankreich des 18. Jh. weiterentwickelt und verbreitet. Aus dem Franz. ist er dann auch bezeichnenderweise als Lehnwort ‚Sujet' ins Dtsch. übernommen worden. Als sicher darf jedoch gelten, daß die Herausbildung dieses spezifischen mus. sujet-Begriffs im Zusammenhang mit einem für sämtliche mus. Gattungen in ähnlicher Weise gültigen Formkonzept zu sehen ist. Dieses hat sich in der Folge von J. P. de Crousaz' ästhetischer Lehre von der künstlerischen „Einheit in der Mannigfaltigkeit" (1715) herausgebildet, derzufolge die Konstitution des Formganzen unter steter Bezugnahme auf das sujet, als das ‚fundamentale mus. Material', sich vollzieht. Im Spannungsfeld zwischen den Forderungen nach ‚unité' und ‚variété' des Musikwerks löst sich die Auffassung des sujet allmählich von der Vorstellung eines wie auch immer gearteten ‚vorgegebenen Ausgangsmaterials' los und bildet gleichzeitig die Bedeutung EINHEITSSTIFTENDER UND VARIATIV ZU WIEDERHOLENDER HAUPTGEDANKE („idée générale") als begrifflichen Kern heraus. J.-J. Rousseau ist der hervorstechende Verfechter dieses zunächst weitgehend ästhetisch und weniger satztechnisch konzipierten Formverständnisses, demzufolge sämtliche Formkonstituenten in ihrem internen Aufbau an ein sujet principal gebunden sind. Dieses läßt sich zugleich als ‚idée générale' eines Werks begreifen, während die mehr äußere ‚Disposition' und ‚Anordnung' der Komposition, neben der Erfindung des sujet selbst, unter dem Ausdruck ‚dessein' subsumiert wird:

Art. *Dessein*, in: *Encyclopédie*, Vol. IV (Paris 1754): Dessein, est, en musique, l'invention du sujet, la disposition de chaque partie, et l'ordonnance du tout... il faut lier tout cela à un sujet principal, auquel se rapportent toutes ces parties de l'ouvrage, et par lequel il soit un. Cette unité doit se montrer dans le chant, dans le mouvement, dans le caractere, dans l'harmonie, dans la modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée générale qui le réunisse: la difficulté est d'associer ces préceptes avec la variété, sans laquelle tout devient ennuyeux... (891).

J.-B. Mercadier de Belesta unternimmt 1776 ebenfalls eine Gegenüberstellung der Termini sujet und dessein im Sinne Rousseaus, akzentuiert jedoch ausdrücklich die Herkunft vom rhetorischen Subjektbegriff:

Le dessein en général est la manière de conduire l'harmonie, le chant, le mouvement et la modulation, de telle sorte que tout se rapporte à une idée commune et ne soit qu'un; car dans la musique dramatique et dans toute musique d'expression, on doit, ainsi que dans l'art oratoire et dans tous les autres beaux-arts, traiter un sujet, sans s'écarter des règles d'unité qui leur sont communes (247f., zit. nach Ritzel 78).

Nur zögernd vollzieht sich die mus.-technische Konkretisierung dieses Subjektbegriffs, ein Vorgang, den man allerdings wohl mit gleichem Recht auch umgekehrt als Ausweitung des kontrapunktischen Subjektbegriffs auf den nunmehr vorherrschenden frühklassischen homophonen

Satz unter dem Einfluß der beschriebenen ästhetischen Konzeption interpretieren könnte: das accompagnement hätte dieser Auffassung zufolge die Stelle des früheren contrepoint eingenommen:

vgl. J.-J. Rousseau in der *Encyclopédie*, Vol. XV (Neuchâtel 1765): SUJET, *en Musique*, se dit du chant principal, sur lequel roule toute la disposition d'une pièce ou d'un morceau de musique, et dont toutes les autres parties ne sont que l'accompagnement. Quelquefois le *sujet* est à la basse, plus souvent dans le dessus, rarement dans les parties moyennes. Dans les musiques, qu'on appelle *duo, trio, quatuor* etc. le *sujet* est ordinairement distribué entre plusieurs parties, ce qui est plus difficile à traiter (645a).

Wie weit freilich der Terminus sujet hier von dem kontrapunktischen Subjektbegriff entfernt ist, zeigt das Faktum, daß er bereits im Zusammenhang mit ‚durchbrochener Arbeit' (distribué entre plusieurs parties) Erwähnung findet.

(a) Gleichzeitig werden für sujet im Sinne von ‚einheitsstiftender und variativ zu wiederholender mus. Hauptgedanke' verschiedene SYNONYME TERMINI gebraucht:

MOTIVO (ital.): Eximeno 1774: „Siccome nel discorso si prende per argomento una proposizione, alla quale si rapportano le altre, egualmente nella Musica si suol prendere una picciola modulazione di una, due o tre battute come Sogetto o Motivo, al quale se riferisca tutta la composizione; e qualora questa divien così fatta, che in tutte le sue parti chiaramente si rapporta al Motivo proposto nel principio, si dirà che è fatta con Unità di Motivo" (58); Galeazzi 1796: „Il *Motivo* poi non è altro che l'idea principale della Melodìa, il Soggetto, il Tema, dirò così, del discorso Musicale, e su di cui tutta la Composizione aggirar si deve (zit. nach Churgin 191);

DESSEIN, MOTIF, THÈME (franz.): Momigny 1805: „MOTIF, Sujet, Dessein principal par lequel commence un Morceau. Plus un Morceau a d'*unité*, et plus tout ce qui le compose sort directement ou indirectement du *motif* ou Thème, ou des Motifs qui le composent, car il est rare qu'il n'y ait pas plusieurs desseins ou thèmes dans un Morceau" (Vol. II, *Dict. et table des matières* 686).

(b) Ähnlich wie Rousseau den Terminus sujet weitgehend gegen den kunsttechnischen Ausdruck dessein abgehoben hat, unternimmt er auch eine frühe ABGRENZUNG des sujet-Begriffs GEGEN DEN TERMINUS ‚MOTIF'. Seine Differenzierung kommt der modernen, seit Riemann allgemein akzeptierten Unterscheidung zwischen Thema, als dem ‚ausgeführten mus. Gedanken', und Motiv, als dem ‚Keim zu einem mus. Gedanken' (hier: idée primitive et principale), sehr nahe:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Motif*: Ce mot, francisé de l'italien motivo, n'est guère employé dans le sens technique que par les compositeurs: il signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet et arrange son dessein (302).

(2) Seit dem Beginn des 19.Jh. begegnet in England ein spezieller Gebrauch des Terminus subject zur Bezeichnung eines THEMABEREICHS innerhalb einer Komposition.
In einer aus dem Engl. übersetzten anon. Rezension des *Oberon* von C.M. v.Weber in der AmZ XXVIII (1826) ist von einem „zweyten Subject" (Sp. 530) die Rede. Ein Blick in die Partitur erweist eindeutig, daß der Rezensent damit den ‚Bereich des zweiten Themas' im weitesten Sinne und nicht, wie man zunächst meinen könnte, das zweite Thema, bezeichnet.

Auch der Gebrauch von subject gegenüber theme im Art. *Sonate* des Stainer/BarrettD (London 1876) scheint diese Interpretation zu stützen:

The first movement should have two themes, unlike each other in character; for example, one vigorous and spirited, the other tender and expressive; and each should be capable of varied treatment. After the first subject has been well announced, a modulation into the key of the dominant, if the subject starts in the major, and into the relative major if the subject commences in the minor... (405b).

Über sechzig Jahre später bestätigt D.Fr.Tovey im *Glossary* seiner *Essays in Mus. Analysis* (London [1939] [10]1972, Vol. IV) diesen speziellen engl. Gebrauch des Terminus subject, freilich mit der terminologisch interessanten Bemerkung, es tue ihm leid, in seinem Werk das Wort subject auch für die beiden ‚thematischen Hauptgruppen der Sonatenexposition' verwendet zu haben (anstatt ihn nur auf das ‚Thema der Fuge' anzuwenden):

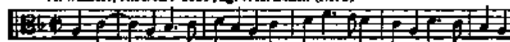
SUBJECT. A term the musical uses of which are deplorably confused. (a) The subject of a fugue is its theme... (b) The two main groups of material in the exposition of a sonata-form of movement are usually called *First Subject* and *Second Subject*. I regret that most of my analytical essays were written before I had hit upon the terms First Group for such aggregates... (164); vgl. GroveD ([5]1954), Art. *Subject*, der darüber hinaus auch den engl. Gebrauch des Wortes für den ‚Hauptsatz' des Rondos belegt: In sonata form first and second subjects are the chief features, often as groups of themes rather than single phrases... In the rondo the subject recurs a number of times after intermediate episodes (VIII, 159b).

Lit.: FR. RITZEL, Die Entwicklung d. „Sonatenform" im musiktheor. Schrifttum d. 18. u. 19. Jh. (= Neue mg. Forschungen, Bd. I), Wiesbaden [2]1974, 76–83.

VI. In der neueren musikwiss. Lit. wird der Ausdruck soggetto häufig unter Vereinfachung der terminologiegeschichtlichen Sachverhalte als historisierende Bezeichnung für „DAS BAROCKE THEMA" verwendet, die man dem seit der 2. Hälfte des 19.Jh. ausgeprägten, vor allem an der Musik der Wiener Klassik entwickelten Thema-Begriff gegenüberstellt. Im Gegensatz zur charakteristischen, „sinnfälligen, unverwechselbaren, einprägsamen Formung" des ‚klassischen Themas' und seiner „formdynamischen Rolle" innerhalb des Formganzen, wird dem soggetto, als dem ‚barocken Thema', eine „typische Gestalt..., wie es der Modus vor aller Individuation repräsentiert", zugeschrieben und ihm attestiert, daß es als „grundlegendes Arbeitsmaterial" den Formungsprozeß selbst kaum beeinflusse:

vgl. W. Gerstenberg, *Die Krise d. Barockmusik*, AfMw X (1953): Wir berühren... die... Frage nach dem barocken Thema und seines Verhältnisses zu Figur und Figuration. Von entscheidender Wichtigkeit ist dabei die Überlegung, daß die Barockmusik einem *Soggetto*, wie bereits die italienische Renaissance-Theorie gesagt hatte, hauptsächlich und wesenhaft in jenen imitatorisch gebundenen Musizierformen Raum läßt, die wir hier, für unsere Zwecke vereinfachend und zusammenfassend, als Fuge bezeichnen. Vorbarocke *Soggetti* haben die Eigentümlichkeit, ganz in ihrem Modus aufgehoben zu sein, aus dessen Spezies sie oft geradezu entwickelt scheinen; sie prägen dieserart viel weniger ein eigenes Gesicht aus als eben das des zugehörigen Tones. Beispiele hierfür finden sich zahlreich, besonders in der Ricercarliteratur des 16. Jahrhunderts:

A. Willaert, *Ricercari* 1559, hg. v. H. Zenck (Nr. 5)



An solchen und ähnlichen Gebilden wird das Ohr des modernen Hörers geradezu vermissen, was wir heutzutage in der Regel vom Thema erwarten und fordern, nämlich die sinnfällige, unverwechselbar einprägsame Formung eines Einfalls. Demgegenüber ist *Soggetto* im engeren Verstand vom Ursprung des Begriffes her die typische Gestalt, das Modell, wie es der Modus vor aller Individuation repräsentiert. Weit entfernt ist ein solches Thema von der Vorstellung, für sich selbst zu bestehen, unabhängig von dem Ganzen, dem es zugehört (86);

vgl. Fr. Ritzel, *op. cit.*: Auch das barocke „Thema" („subjectum") besitzt nicht die formdynamische Rolle, wie sie dem klassischen Thema zukommt; es fungiert eher als grundlegendes Arbeitsmaterial und steht dem Formprozess weitaus indifferenter gegenüber als etwa ein Sonatenthema (19f.).

Siegfried Schmalzriedt, Tübingen 1978

Suite

franz. suite, Folge; 12. Jh. site, siute, sieute aus volkslat. sequita, substantiviertes Partizip von alt- und volkslat. sequere für lat. sequi, folgen; dtsch. Suite, engl. suite oder suit, ital. suite. (Aus derselben sprachlichen Wurzel vgl. auch die mus. Fachausdrücke franz. sequence und span. seguidilla.)
Zuerst im juristischen Sprachbereich belegt, deckt das franz. Substantiv suite als allgemeinsprachlich sehr gebräuchliches Wort einen weiten Bereich der Folge oder des Folgens ab: die Aktion der Verfolgung (juristische Verfolgung, Folgerecht; Jagd), eine Gruppe von Personen oder Sachen (Gefolge einer Persönlichkeit, Schar, Zug; Sammlung von Objekten gleicher Art, Serie; Zimmerflucht, Apartment), das Prinzip ihres Zusammenhangs, sei es kausal (Folgerung, Kohärenz; auch Rangfolge), zeitlich (Nachfolge, Fortsetzung) oder räumlich (Anordnung; Abfolge, Aufeinanderfolge, Reihe).
Ende des 17. Jh. ins Dtsch. entlehnt, deckt sich der Wortgebrauch namentlich im 18. Jh. mit dem weitgestreuten franz. Bedeutungsfeld. Heute ist das Wort in erster Linie noch als mus. Begriff geläufig.

I. Suite findet zunächst auch im mus. Bedeutungszusammenhang – noch nicht zum genuin mus. Begriff verfestigt – Verwendung im Sinne des weit verbreiteten französischen Gebrauchswortes und umfaßt dessen ganz unterschiedliche Aspekte. Entsprechend vielfältig und zufällig ist der Ausdruck suite belegt. Seit der Tanzmusik des 16. und 17. Jh. gibt er Hinweis auf
(1) die Zusammenstellung gleichartiger musikalischer Stücke in einem Druck zu jeweils neuem selektiven und variablen Gebrauch in der Praxis,
(2) die Nachfolge von Musikstücken im Sinne der Fortsetzung und
(3) als Pars-pro-toto-Bezeichnung auf die geregelte Abfolge musikalischer Stücke als zusammengehöriger Werkverband.

II. Zu Beginn des 18. Jh. gerät das franz. Gebrauchswort suite ins Blickfeld der Musiktheorie und wird so zu einem spezifisch eingegrenzten mus. Terminus.
(1) Der Ausdruck Suite zur Bezeichnung des zyklischen Zusammenhangs einer freien Folge von Tanzstücken ist im 18. Jh. definitorisch festgelegt zunächst und vor allem in Abgrenzung von der Sonate.
(2) Mit der Etablierung als eigenständige mus. Gattung wird dann auch der zyklische Zusammenhang einer festgelegten Folge ganz bestimmter Tanzstücke definiert.
(3) Konstitutiv für den Begriff Suite als einer mus. Gattungs- und Formbezeichnung ist lange Zeit auch die Frage der Besetzung.

III. Suite bezeichnet seit dem 18. Jh. auch die Auswahl von Stücken aus einem übergeordneten Gesamtwerk.

IV. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. verliert der Begriff Suite zunehmend an Relevanz.
(1) Erst um die Mitte des 19. Jh. begegnet Suite wieder im Titel mus. Kompositionen. Intendiert ist hier der Rückgriff auf barocke Formen und Traditionen.
(2) Bei der Wiederbelebung der Suite im 19. Jh. ist mit der Werkbezeichnung vor allem auch die Frage der Stilebene verbunden.
(3) Daneben aber bleibt der Begriffsgehalt auch unmittelbar mit der Tradition des Tanzes verknüpft.
(4) Der auch im Œuvre eines Komponisten jeweils differierende Gebrauch des Ausdrucks Suite kennzeichnet dessen stilistische, formale und besetzungsmäßige Vielfalt im 20. Jahrhundert.

V. Im Rahmen der historiographischen und editorischen Aufarbeitung mus. Denkmäler seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. ist Suite systematisierend als Sammelbezeichnung für die frühe instrumentale Tanzliteratur in Gebrauch.
(1) Die Theorien der Suite beruhen weitgehend auf dem jeweiligen Wortverständnis.
(2) Auch die Frage, welche Musik historisch dem Suitenbegriff subsumiert werden kann, ist entsprechend unterschiedlich beantwortet worden, je nach Maßgabe der wiss. Zielrichtung, vor allem aber auch des jeweiligen Kenntnisstandes der Quellen.

I. Suite findet zunächst auch im mus. Bedeutungszusammenhang – noch nicht zum genuin mus. Begriff verfestigt – Verwendung im Sinne des weit verbreiteten französischen Gebrauchswortes und umfaßt dessen ganz unterschiedliche Aspekte. Entsprechend vielfältig und zufällig ist der Ausdruck suite belegt. Die frühesten Belege des franz. Wortes mit mus. Bezug finden sich in der Tanzmusik des 16. und 17. Jh.

(1) Suite gibt zunächst Hinweis auf die ZUSAMMENSTELLUNG GLEICHARTIGER MUSIKALISCHER STÜCKE in einem Druck zu jeweils neuem selektiven und variablen Gebrauch in der Praxis.
Ein Druck P. Attaingnants von 1557 mit Tanzstücken von E. du Tertres (Einzeltänze, Tanzpaare und schlicht numerisch bezeichnete Sammlungen gleicher Tänze) führt im Titelblatt „suytte" für verschiedene Gruppen des Branle an:

Septième livre de danceries, mis en musique a quatre parties par Estienne du Tertres (Paris 1557):
Premiere suytte de bransles.
Seconde suytte d'autres bransles.
Troisieme suytte d'autres bransles.
Premiere suytte de bransles d'Escosse.
Seconde suytte de bransles d'Escosse.

Der Branle, namentlich im 16. Jh. beliebt, tritt von Anfang an in Gruppen geordnet auf (vgl. die Drucke bei Attaingnant, Paris 1530 ff.). Suite gibt hier also die Zusammenstellung von Tanzstücken gleichen Typus als eine Druckerpraxis wieder. Die Bezeichnung suite im Druckwerk bedingt in der Praxis selektive und variable Tanzfolgen. Auch der Tanztheoretiker Th. Arbeau benennt in seinem choreographischen Traktat *Orchésographie* (Langres 1588) die Gruppierung einer Anzahl von Tanzstücken eines Typus als „suittes de certains nombres":

De tous les branles cy dessuz comme d'une source sont derieuz & emannez certains branles composez... Les ioueurs distrumentz les appellent branles de Champagne couppez. Et affin de saccorder par ensemble, ils ont mis ces branles par suittes de certains nombres (73 f.).

Dieser schlicht allgemeinsprachliche Gebrauch des franz. Wortes suite begegnet noch später und in mus. Zusammenhängen auch außerhalb der Tanzmusik. Franz. suite findet sich so neben recueil oder livre, auch leçon, dtsch. Sammlung, Buch, engl. collection, set(t), lesson, ital. raccolta, libro und ähnlichen Ausdrücken. Noch bis zum Ende des 18. Jh. und teilweise über die Jahrhundertwende hinaus ist suite in franz. Drucken instrumentaler Ensemblemusik vorwiegend in diesem Sinne belegt (Nachweise anhand RISM). Die Titel enthalten entsprechende Gattungszusätze wie „Suite de minuets", „- de fanfares", „- de marches militaires", „- de sonates", „- de trios", „- de simphonies" (G. M. [G. G.] Cambini, *Seconde et nouvelle suite de simphonies concertantes à plusieurs instrumens*, Paris 1782–1787), und Oberbezeichnungen wie Amusement, Divertissement oder Serenade (M. P. de Montéclair, *Sérénade ou concert divisé en trois suites de pièces*, Paris 1697). Die Werkreihen wechseln in Parallel- oder Folgedrucken die Sammelbezeichnung (J. Chr. Pez, *Sonate da camera or chamber musick, consisting of several suites of overtures and aires for two flûtes and a bass... parte prima*, London [1710?], vgl.: *A second collection of sonatas for two flûtes and a bass*) oder erscheinen unter dem schlichten Gattungsnamen zusammengefaßt (K. Fr. Abels *Les suites des trois premières trios*, Amsterdam 1722, erschienen auch als *Six sonatas for a violin, a violoncello, & base... opera IX*, London [o. J.], und als *Trois trios*). Dieser gemeinsprachliche Gebrauch von suite ist form-, gattungs- und stilübergreifend und begegnet auch in der geistlichen Musik (G. Lasceux, *Nouveau journal (Nouvelle suite) de pièces d'orgue contenant des messes, Magnificat et noëls*, Paris 1810).

(2) Suite in mus. Bezug kann von Anfang an auch Hinweis geben auf die NACHFOLGE VON MUSIKSTÜCKEN IM SINNE DER FORTSETZUNG. Rechnet suite als Gruppe mit der Auswahl von Stücken bei der praktischen Aufführung, so ist mit suite als Fortsetzung die Anzahl und Reihenfolge der Stücke beim Vortrag prinzipiell schriftlich fixiert.
In diesem Sinne bezeichnet der Ausdruck ganz generell etwa das zweite Stück eines Tanzpaares (den Nachtanz), vor allem, wenn es sich nicht um die standardisierte Folge Pavane / Passamezzo – Gaillarde / Saltarello handelt (so im ältesten Tonstück der Collection Philidor, Bibl. du Conservatoire F 496, Paris um 1700: *Branle en Faubourdon fait en 1540 – Gaillarde en suitte en faubourdon*). Auch zwei Stücke, die als Nachtänze, oftmals motivisch verknüpft, einem Haupttanz folgen, sind jeweils so benannt (J. d'Estrée, *Quart livre de danseries*, Paris 1564: *Bransle du contrait – Bransle de la suitte du contrait – Bransle legier de la suitte du contrait*). M. Praetorius verwendet in seiner Sammlung „Allerley Frantzösischer Däntze und Lieder" *Terpsichore* (Wolfenbüttel 1612, ed. G. Oberst, Wolfenbüttel u. Bln 1929) franz. suite gleichbedeutend mit lat. sequitur. Suite gibt also Hinweis auf das unmittelbar nachfolgende zweite Stück desselben Tanztypus (Nr. 228, 233 und 234: „Volte" [erstes Stück] – "Suite. Sequitur" [zweites Stück folgt]). Ausdrücklich ist hier der partielle Anschluß von Stükken gekennzeichnet, in einer Sammlung, die gewöhnlich mit deren Auswahl rechnet (vgl. dtsch. Formulierungen wie: „... drauf"; „auf den..."). Die unmittelbare Anbindung von Tanzstücken gleichen Typus durch „suite" oder „en suite" findet sich schließlich auch in einigen Hss. franz. Provenienz, so in den Tanzsatzfolgen der von J. Ecorcheville herausgegebenen Sammlung aus dem Kasseler Ms. fol. 61 von 1664 (*Vinght Suites d'orchestre du XVIIe siècle frç.* Paris 1906). Und auch A. Pogliettis Sammelwerk *Rossignolo* (1677) führt in der Hs. New Haven, Library of the Yale Music School LM 5056, die Folge der Stücke unter der Überschrift *Una Partita Suittes...* an. Allen diesen Belegen gemeinsam ist die singularische Bedeu-

tung von suite, die Kennzeichnung also des nachfolgenden Einzelsatzes (mehrere Stücke in der Nachfolge erscheinen dementsprechend in der Pluralform franz. suites / dtsch. Suiten).
Auch mit Etablierung der Suite als eigenständige Instrumentalkompos. und damit als Werkeinheit ist dieser traditionelle Gebrauch jedenfalls nicht ausgeschlossen. So spricht noch J. G. Walther mit Suite den nachfolgenden Einzelteil eines zusammenhängenden Ganzen an, wenn er die Ouvertüre als Eröffnung zu den „*Suiten* oder folgenden Sachen" gleich welcher Art und Gattung charakterisiert:

WaltherL (Lpz. 1732): *Ouverture* [gall.] hat den Nahmen vom Eröffnen, weil diese *Instrumental-Piéce* gleichsam die Thür zu den *Suiten* oder folgenden Sachen aufschliesset. Ihr eigentlicher Platz ist zu Anfang einer *Opera*, oder eines andern Schau-Spiels, wiewol man sie auch vor Cammer-Sachen setzet (456a).

Und ganz entsprechend, als „Pars", charakterisiert Walther den Begriff Suite auch im Art. *Allemanda*. Allerdings liegt hier eine Bedeutungsverschiebung vor, insofern die Allemande als „Proposition" gleichfalls als Suite – im Kontext der "übrigen Suiten" – interpretiert ist:

Art. *Allemanda*: ...in einer musicalischen Partie gleichsam die *Proposition*, woraus die übrigen *Suiten*, als die *Courante*, *Sarabande* und *Gique*, als *Partes* fliessen (28a).

(Die Paraphrasierung dieser Beschreibung der Allemande als „Theil der sogenannten Suiten für das Clavier und andere Instrumente" bei J. G. Sulzer kaschiert diesen Aspekt; *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. I, Lpz. 1774, 112).
Bemerkenswert ist auch Walthers Abschrift von J. S. Bachs sogenannten ‚englischen Suiten'. Entgegen dem zu der Zeit bereits fest etablierten Gattungsbegriff und entgegen dem ebenso einheitlichen wie eindeutigen Sprachgebrauch der übrigen Quellen dieses Werkzyklus, belegt auch hier die pluralische Formulierung Walthers den Bezug von suite ganz offensichtlich nicht auf die Werkeinheit, sondern auf den jeweils einzelnen Werkteil in der Nacheinanderfolge:

J. S. Bach, Suite Nr. 1, Frühfassung BWV 806a; Kopftitel, Abschrift von der Hand J. G. Walthers: *Prelude avec les Svites,/ composeé/ par/ Giov: Bast: Bach* (Dtsch. Staatsbibl. Bln, Mus. ms. Bach P 803, ed. Neue Bach-Ausg. V/ 7, VII).

Eben diese Bedeutung hat suite auch in der Terminologie J. A. Scheibes. In seiner Beschreibung der „Ouverteur" und der „Sola" führt Scheibe – gleich Walther – zur Bezeichnung der Einzelteile und -sätze eines Werkganzen den Wortplural „die Suiten" an:

Compendium Mus. Theor.-pract. (hs. um 1730): Die *Ouverteur* an sich selbst bestehet eigentlich aus drey Theilen... Nach der *Ouvertur* folgen verschiedene *Sviten* bey deren Beschreibung wir uns aber nicht aufhalten wollen... Was aber *Clavier Piecen* anlangt, die sonderlich nach Deutscher Art in *Partien* oder *Sviten* bestehen, solche muß man sonderlich durch Nachamung anderer machen (ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 83 ff.);
Critischer Mus. (Lpz. ^{2}1745), 73. Stück (19.1.1740): Es besteht also eine Ouverture... aus allerhand kurzen Sätzen, als Menuetten, Sarabanden, Giquen, Gavotten, u. d. g. welche denn auf den ersten Satz als auf die eigentliche Ouverture gemeiniglich folgen, und insgemein die Suiten genennet werden (668 f.).

Auch später assoziiert der Terminus Suite offenbar noch keineswegs selbstverständlich mehrsätzige Folgen, wie ein ausdrücklicher Vermerk zu entsprechenden Stücken G. Muffats in der Sammlung von A. Fuchs aus der Mitte des 19. Jh. zu belegen scheint: „XIV große Suiten..., Ferner VI große Suiten – jede aus mehreren Nummern bestehend".

(3) In spezieller Bedeutung ist Suite seit 1588 tradiert als Pars-pro-toto-Bezeichnung für die GEREGELTE ABFOLGE MUSIKALISCHER STÜCKE ALS ZUSAMMENGEHÖRIGER WERKVERBAND, sei es in der Festlegung durch die Komponisten, sei es in Zusammenstellungen durch die Spieler. So beschreibt Th. Arbeau die Gavotte als eine „suytte", eine Folge verschiedener Doppel-Branles:

Orchésographie (Langres 1588): Gauottes, cest un recueil & ramazun de plusieurs bransles doubles que les ioueurs ont choisy entre aultres, & en ont composé une suytte (93).

Und er fixiert die Choreographie des Branle in der charakteristischen Folge seiner Hauptformen als „suyte de branles". Ordnungsprinzip ist hier, wie auch in anderen ‚suites de branles', die Steigerung des Zeitmaßes: Auf den „Branle double" oder „commun" sowie den „Branle simple", die geradtaktigen, langsamen und gewichtigen Branles für die älteren Tanzteilnehmer, folgt der „Branle gay", der lustige Branle für die Jungvermählten im lebhaften Tripeltakt, und schließlich der „Branle de Bourgogne", der sehr schnelle Branle für die ganz Jungen:

op. cit.: Les ioueurs d'instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double, qu'ils appelent le branle commun, & en aprez donnent le branle simple, puis aprez le branle gay, & à la fin les branles qu'ils appellent branles de Bourgoigne [sic!], lesquels aucuns appellent branles de Champaigne: La suyte de ces quatre sortes de branles est appropriee aux trois differences de personnes qui entrent en une dance: Les anciens dancent grauement des branles doubles & simples: Les ieusnes mariez dancent les branles gayz: Et les plus ieusnes... dancent legierement les branles de Bourgoigne (69).

M. Praetorius (*Terpsichore*, Wolfenbüttel 1612, ed.

G. Oberst, Wolfenbüttel u. Bln 1929) bezeichnet mit suite neben Einzelstück-Sammlungen auch geordnete Tanzfolgen („Ballette") (Nr. 248: *Bransles en forme de Ballet – Courante sur la suite des Bransles*). Gegen Ende des 17. Jh. begegnet franz. suite, engl. suit und gelegentlich auch dtsch. Suite in Titeln mus. Kompos.:

D. Becker, *Erster Theil zwey-stimmiger Sonaten u. Suiten, nebest einem gedoppelten basso continuo* (Hbg 1674);
J. J. Froberger, *10 Suittes de clavessin* (Amsterdam 1696);
N.-A. Lebègue, *Une suite de pièces de clavessin* (Amsterdam um 1697);
Toccates & suites pour le clavessin de Messieurs Pasquini, Poglietti, & Gaspard Kerle (Amsterdam 1698/99);
F. Dieupart, *Six suittes de clavessin* (Amsterdam 1701);
F. Duval, *Premier livre de sonates et autres pièces pour le violon et la basse* (Paris 1704);
G. B. Draghi, *Six select suites of lessons for the harpsichord in six several keys, consisting of preludes, allemands, corrants, sarabands, arietts, minuets & jiggs* (London 1707);
J. Marchand, *Suites de pièces mêlée de sonates pour le violon et la basse* (Paris 1707);
J. Chr. Pez, *Sonate da camera or chamber musick, consisting of several suites of overtures and aires* (London [1710?]);
A. Dornel, *Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière avec la basse* (Paris 1711);
J. Chr. Schieferdecker, *XII. Mus. Concerte, Bestehend aus etlichen Ouverturen u. Suiten* (Hbg 1713);
Ernst Ludwig Landgraf von Hessen, *Partition de douze suites et symphonies* (Darmstadt 1718);
G. Havingha, *VIII Suites, gecomponeerd voor de clavecymbal off spinet* (Amsterdam 1724);
Th. Marc, *Suitte de pièces de dessus et de pardessus de viole et trois sonates avec les basses continües* (Paris 1724);
Fr. Couperin, *Les Nations. Sonades et suites de simphonies en trio* (Paris 1726);
J. Ph. Rameau, *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (Paris 1727–1731);
G. Ph. Telemann, *Musique de table, partagée en trois productions, dont chacune contient 1 ouverture avec la suite à 7 instrumens...* (Hbg 1733); *Six concerts et six suites à clavessin et flûte traversière* (Hbg 1734); *Nouveaux quatuors en six suites à une flûte traversière, un violon, une basse de viole ou violoncel et basse continue* (Paris 1738).

Th. Mace gibt 1676 unter der Bezeichnung „*Sett*, or a *Suit of Lessons*" Beispiele von Lautenstücken in spezieller kompositorischer Form, bestehend aus Prelude, Allemande, Ayre, Courante, Sarabande, Toy und anderen Stücken nach freiem Belieben. Verbunden sind diese Stücke durch dieselbe Tonart und durch Übereinstimmung im Charakter:

Musick's Monument (London 1676): I will *now* set you a *Sett*, or a *Suit of Lessons*, (as we commonly call *Them*) which may be of any *Number*, as you please, yet commonly are about *Half a Dozen*. The First always, should begin, in the Nature of a *Voluntary Play*, which we call a *Prœludium*, or *Prælude*.
Then, *Allmaine, Ayre, Coranto, Seraband, Toy*, or what you please, provided They be all in the *same Key*; yet (in my opinion) in regard we call Them a *Suit of Lessons*) They ought to be something a Kin, (as we use to say) or to have some kind of *Resemblance in their Conceits, Natures, or Humours* (120).

Suite bedeutet hier jeweils nicht mehr bloße Sammlung frei verfügbarer Teile oder gibt nicht allein Hinweis auf die Fortsetzung eines Werkganzen in seinen Einzelteilen. Unter dem Ausdruck ist nun greifbar – wenn auch noch nicht zum genuin mus. Begriff verfestigt (vgl. Formulierungen wie „suite de –" oder „suit of –") –, was auf die Gattung ‚Suite' verweist: Formen, die einem bestimmten Prinzip der Zyklus-Bildung folgen.
Im Werk G. Fr. Händels und J. S. Bachs ist der Ausdruck als autographe Bezeichnung nur vereinzelt belegt.
Händel bezeichnet einen einzeln überlieferten Konzertsatz, ein Largo F-dur, HWV 302b, ein Fragment also, als *Suite des pièces* (um 1737/38). Werke wie jene Folgen von Tanzstücken etwa, die Händel in eigener Bearbeitung aus Chor- und Ballettsätzen seiner Hamburger Opern *Der beglückte Florindo* und *Die verwandelte Daphne* (1708) zusammenstellte (B-dur und G-dur für Oboe und Streicher, HWV 352 und 353; B-dur für Streicher, HWV 354), die drei Satzfolgen der *Water musick*, HWV 348–350 (um 1717) oder auch die *Musick for the royal fireworks*, HWV 351 (1748; im Autograph als *Ouverture* bezeichnet mit dem durchgestrichenen Vermerk *Concerto/ Adagio*) sind erst durch die neuere Musikwiss. systematisierend dem Suitenbegriff subsumiert worden. Auch im Vorw. der Drucke seiner *Suites de pièces de clavessin*, HWV 426–433 und 434–442 (London 1720 und 1727), spricht Händel selbst schlicht von *Lessons*; in Folgedrucken sind die Werke unter diesem Titel oder als *Set of...*, *Partie* und *Stücke* herausgebracht worden.
Im Œuvre J. S. Bachs begegnet die Bezeichnung Suite zunächst in den Quellen der beiden Werkzyklen der ‚englischen Suiten', BWV 806–811 (vgl. Neue Bach-Ausg. V/7: *Die sechs engl. Suiten*, Kritischer Ber. von A. Dürr, Kassel 1981), und ‚französischen Suiten', BWV 812–817 (vgl. Neue Bach-Ausg. V/8: *Die sechs franz. Suiten*, Kritischer Ber. von dems., Kassel 1982). Gelegentlich sind auch die *Partiten* der *Clavierübung*, BWV 825–830, als „Suiten" (GerberL I, Bln 1790, Art. *H. N. Gerber*, 492) oder als „Suite Tedesche" (Fr. Rellstab, *Anleitung für Clavierspieler*, Bln 1790; vgl. Ph. Wolfrum, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Lpz. ²1910, 116: die „deutschen ‚Suiten'") angesprochen worden. Die Quellen der engl. Suiten beziehen jeweils die Préludes nicht als deren Teil mit ein:

Bln, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 1072; Abschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jh.: *Six Svittes, avec leurs Preludes,/ pour le Clavesin. composees/ par/ Jean Sebast Bach.*

Erst später sind diese Werke zusammen mit ihren Préludes als „große Suiten" von den „kleinen",

vorspiellosen franz. Suiten abgehoben worden (J. N. Forkel, 1802; vgl. Neue Bach-Ausg. V/8, Kritischer Ber., S. 78). Bemerkenswert innerhalb der Quellen der franz. Suiten ist der Titel der Abschrift von der Hand J. Chr. Altnickols, der nach alter Tradition und ungeachtet des dann bereits definitorisch festgelegten Titels Suite auf eine kategorisierende Aufzählung des Inhalts nicht verzichtet:

Washington, Library of Congress, ML 96. B 186 (um 1744): *Six Suites/ bestehend in/ Allemanden, Couranten, Sarabanden/ Giquen, Menuetten, Boureén, u. andern Galant./ Denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertiget...*

Und eine weitere Hs. aus dem Besitz W. Fr. Bachs vermerkt die Sätze zusammenfassend noch als *6 suittes des pièces pour le clavecin.*

Die Violoncello-Suiten, BWV 1007–1012, sind erstmals greifbar in der bekannten Hs. Anna Magdalena Bachs: *6 suites a violoncello solo senza basso.* In L. Dotzauers Ausg. (Breitkopf & Härtel, Lpz. 1826) erschienen diese Werke dann als *6 solos ou suites,* 1828 im Probst-Verlag (Lpz.) als *6 sonates ou etudes.*

Die sogenannten ‚Orchester-Suiten', BWV 1066–1069, sind zu Bachs Lebzeiten und in Bachs Umgebung traditionsgemäß unter der Bezeichnung des eröffnenden Stückes als *Ouverture* belegt. Erst um 1816 erscheint die ‚dritte Suite' im Pariser Verlag Sieber unter dem Titel *Sinfonie (Suite) in D.* S. W. Dehns Erstausgabe (Lpz. 1853) ist *Ouverture/ ou suite* betitelt. Und auch die 1866 bei B. Senff in Lpz. veröff. Partitur und die Stimmen (hg. von F. David) für die Aufführung im Leipziger Gewandhaus durch F. Mendelssohn Bartholdy nennen das Werk dann *Suite d dur.* Ph. Spitta führt den Begriff „Orchesterpartita" ein (*J. S. Bach,* Bd. I, Lpz. 1873, 746). A. Dörffel gibt *Ouverturen* heraus (*Joh. Seb. Bach's Werke,* hg. von d. Bach-Ges., 31/1, Lpz. 1885), mit dem Vermerk, die „Bezeichnungen ‚Suite' oder ‚Partie' (Partita)... würden ebensogut... passen" (Vorw., XIII). Die Neue Bach-Ausg. (VII/1, hg. von H. Besseler u. H. Grüß, Kassel 1967) überschreibt *Vier Ouvertüren (Orchestersuiten).* Im 19. und 20. Jh. steht so zur Benennung dieser Orchesterwerke ‚Suite' gleichwertig neben ‚Ouverture', ‚Sinfonie'/ ‚Sinfonia' oder ‚Partita'.

II. Zu Beginn des 18. Jh. gerät das franz. Gebrauchswort suite ins Blickfeld der Musiktheorie und wird so zu einem spezifisch eingegrenzten mus. Terminus.

(1) Der Ausdruck Suite zur Bezeichnung des zyklischen Zusammenhangs einer freien Folge von Tanzstücken ist im 18. Jh. definitorisch festgelegt zunächst und vor allem in Abgrenzung von der Sonate. In der ital. Ensemblemusik taucht um die Mitte des 17. Jh. die Differenzierung von ‚Sonate per/ da camera' und ‚Sonate per/ da chiesa' auf (T. Merula 1637, M. Uccellini 1645, B. Marini 1655; später dann A. Corelli 1681 und 1685; in Deutschland zuerst J. Rosenmüller 1667). ‚Sonata da camera' bezeichnet hier zwei oder drei, später auch mehr Tänze in mehr oder weniger festgelegter Reihenfolge, zunehmend zweckfrei und zunehmend stilisiert, überwiegend zusammengehalten durch die Einheit der Tonart. So beschreibt auch S. de Brossard die Sonate da camera als freie Abfolgen („suites") mehrerer kleiner Tanzsätze gleicher Tonart:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Suonata:* ...*Sonates* sont proprement de grandes pieces... Il y en a pour ainsi dire, d'une infinité de manieres, mais les Italiens les reduisent ordinairement sous deux genres.
Le premier comprend, les Sonates *da Chiesa*... Ce sont-là proprement ce qu'on apelle *Sonates.*
Le second genre comprend les *Sonates* qu'ils apellent *da Camera,* c'est à dire, propres pour la Chambre. Ce sont proprement des suites de plusieurs petites pieces propres à faire danser, & composées sur le même Mode ou Ton. Ces sortes de Sonates se commencent ordinairement par un *Prelude,* ou *petite Sonate* qui sert comme de préparation à toutes les autres; Aprés viennent l'*Allemande,* la *Pavane,* la *Courante,* & autres danses ou Airs serieux, ensuite viennent les *Gigues,* les *Passacailles,* les *Gavottes,* les *Menuets,* les *Chacones,* & autres Airs gays, & tout cela composé sur le même Ton ou Mode & joüé de suite, compose une Sonate *da Camera* (119).

Brossard umschreibt hier die spätere Suiten-Charakteristik. Das betrifft die Abfolge der Sätze ebenso wie die Einheit von Tonart und Stilebene. Ein eigener Form- oder Gattungsbegriff läßt sich freilich noch nicht festmachen. Brossard gebraucht suite nach wie vor im übergreifenden franz. Wortsinne (so etwa auch „joué de suite"). Dies belegt auch die englischsprachige Übernahme seines Artikels in das GrassineauD (London 1740); franz. „suites" ist hier mit engl. „series" wiedergegeben:

Art. *Sonata:* The other comprehends the *Suonata di Camera,* fit for chamber music. These are properly a series of little short pieces named from the dances, which may be put to them, yet not designed for dancing... (231).

J. Mattheson führt 1713 erstmals Suite theoretisch verfestigt als genuin mus. Terminus an, als übergeordnete „Instrumentalsache", mithin als Gattungsbegriff mus. Stücke:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): *Suiten* sind solche *Instrumental*-Sachen/ die erstlich eine *Ouverture, Symphonie* oder *Intrade,* und nachgehends nach des *Componisten* Gutbefinden eine gantze Reihe allerhand *Pieçen,* als da sind: *Allemanden, Couranten,* und so weiter/ in sich begreiffen (174).

Vor dem Hintergrund dieser Bedeutungsverfesti-

gung gewinnt dann auch Matthesons oft als eigentümlich und realitätsfern empfundene Bemerkung über den Verdrängungsprozeß zwischen Sonate und Suite ihren historischen Sinn:

Sonata ist eine Art *Instrumental-* insonderheit aber *Violin-*Sachen/ die in abgewechselten *Adagio* und *Allegro* bestehet/ nunmehro schier etwas zu veralten beginnen will/ und von den neuern so genanten *Concerteni* und *Suiten* ziemlich ausgestochen und hindangesetzet/... worden ist (175).

Freilich ist auch in Deutschland die hier suggerierte strenge terminologische Scheidung von Suite und Sonate als Begriffspaar zyklischer Instrumentalmusik noch nicht konsequent gegeben. So bezieht Mattheson selbst die Sonaten in seinen Verbesserungen und Zusätzen zu Fr. E. Niedts *Mus. Handleitung Anderer Theil* (Hbg ²1721) als Eröffnungsteil der Suiten in diese mit ein:

Eine andere Art von *Sonaten* aber giebt es/ die... als *Concerte* vor sich/ *instrumentaliter* aufgeführet werden. Diese haben einen *Train* hinter sich her/ von verschiedenen Sätzen und kleinen *Pieçen*, welche man *Suites* nennet/ und davon die Menge im Druck und Kupfferstich heraus sind (108).

1739 führt Mattheson dann aber Sonata da camera – nun als generelle Bezeichnung für die in der Praxis ohnedies nicht mehr unterscheidbaren Sonatentypen ‚da camera' und ‚da chiesa' – und Suite eigenständig nebeneinander an, als Beispiele des „Instrument-Styls":

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Weil sich aber diese Eigenschafften nicht so genau beschreiben, als aus Gleichnissen und Beispielen ersehen lassen; so hat man sich diesfalls an die häuffig vorhandene *Sonate da Camera, Concerti grossi, Suites* u. d. gl. zu halten, welche Licht genug hierin geben werden (91).

In Frankreich reflektiert J.-J. Rousseau die Auseinanderentwicklung der Begriffe Sonata und Suite als nationalsprachliche Differenzierung in freilich ebenso unselbständiger wie anachronistischer Formulierung. Rousseaus Beitrag für die *Encyclopédie* von 1748/49 (erschienen in Bd. XIII, Neuchâtel 1755; Neufassung für das RousseauD 1768) greift auf Brossards Artikel von 1703 zurück. Eine Sonata da camera in der Charakteristik Brossards ist zu dieser Zeit freilich auch in Italien nicht mehr präsent. Und die Etablierung des mus. Suitenbegriffs ist gerade nicht als spezifisch franz. Sprachgebrauch ausgewiesen. In Frankreich erhält sich vielmehr auch musiksprachlich der allgemeine, übergreifende Sinn des Wortes in allen seinen Aspekten:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Sonate*: Il y a plusieurs sortes de *sonates*. Les Italiens les réduisent à deux especes principales. L'une qu'ils appellent *sonate da Camera, sonates* de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites* (451).

Der historische Konnex Sonate – Suite ist im 19. Jh. dann nur noch als ein Procedere in umgekehrter Richtung gegeben; die Suite erscheint nun als Vorläufer der seit der Klassik festgefügten Sonatenform, namentlich in der Klaviermusik:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Suite*: Nom que l'on donnait autrefois à une *suite* de morceaux, que nous appelons maintenant *sonate* (II, 281);
GathyL (Hbg ²1840), Art. *Suite*: Volle hundert Jahre und darüber war diese Gattung allgemein beliebt; als Vorgängerin der C l a v i e r s o n a t e ist sie von Bedeutung und trug wesentlich zur höhern Ausbildung des Clavierspiels bei (451b).

Ebensowenig wie in der musiktheoretischen Reflexion ist zunächst auch in der mus. Praxis eine einheitliche Differenzierung von Suite und Sonate gegeben. Noch bis zur Mitte des 18. Jh. erscheinen beide Begriffe in den Musiktiteln ebenso vielfältig wie oft auch gegensätzlich belegt und voneinander abgegrenzt.
D. Becker (*Erster Theil zwey-stimmiger Sonaten u. Suiten nebest einem gedoppelten b. c.*, 1674) und J. Chr. Schieferdecker (*XII mus. Concerte, bestehend in auserlesenen Ouverturen nebst einigen schönen Suiten u. Sonaten*, 1715) kennzeichnen mit dem Ausdruck Suite die Fortsetzung der jeweils eröffnenden Sonata. Fr. Duval (*Premier livre de sonates et autres pièces pour le violon et la basse*, 1704) gebraucht suite und sonata gleichbedeutend nebeneinander (im *Second* bis *Cinquième livre* ist dann nur noch von sonate die Rede). Auch J. Marchands Stückesammlung (*Suites de pièces mêlées sonates pour le violon et la basse*, 1707) zeigt den wechselnden Gebrauch beider Bezeichnungen in unterschiedlichen Zusammenstellungen vielfältiger Satztypen, ohne daß eine Begriffsdifferenzierung (etwa suite für eine lose Folge von Einzelstücken, sonate für eine zyklische Ordnung der Sätze) konkret festzumachen wäre. J. Chr. Pez (*Sonate da camera or chamber musick consisting of several suites of overtures and aires for two flûtes and a bass*, [um 1710]) oder Th. Marc (*Suitte de pièces de dessus et de pardessus de viole et trois sonates, avec les basses continües*, 1724) verwenden suite im schlichten Wortsinne von Sammlung (vgl. ebenso noch um 1800 F. Fiorillos *Suite de l'etude du violon. Six sonates*... oder M. Clementis *Trois sonates pour le piano forte. 10. suite du Répertoire des clavecinistes*). Schon in der Besetzung voneinander abgetrennt sind A. Dornels *Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière avec la basse* (1711). Und während die Violinsonaten einen festen zyklischen Verband bilden, zusammengefaßt unter dem Namen befreundeter Musikerkollegen, sind die jeweils vier bis fünf Sätze der Flötensuiten einzeln mit programmatischen Überschriften versehen. In Fr. Couperins *Les Nations. Sonades et suites de simphonies en trio* (1726) umfaßt suite wiederum die Gesamtheit der einer eröffnenden (ital.) Sonate folgenden Stücke („à la françai-

se"), zusammengenommen unter einem System von ‚ordres'. Suite als Oberbegriff, dem dann eine Sammlung von Sonaten subsumiert sind, begegnet etwa in Th. Roseingraves Edition von 42 Sonaten D. Scarlattis, Einzelstücken also, unter dem Titel *Suite de pièces* (London 1739).

*

Exkurs: Ordre bei Fr. Couperin ist mithin nicht Synonym für suite, wie in Lexika seit dem RiemannL (Art. *Suite*, Lpz. ⁵1900, 1103) angegeben. Ordre begegnet hier im schlichten Sinne des franz. Gebrauchswortes (Ordnung, Reihe), nicht als spezifisch mus. Terminus oder eigenständiger Gattungsbegriff, und umfaßt ein weiteres und allgemeineres Ordnungsprinzip. Auch Couperins Ordnung seiner *Pièces de clavecin* aus verschiedener Schaffenszeit nach Tonarten in vier Büchern mit 27 ‚ordres' von 4 bis 22 Stücken ist erst im Rahmen neuzeitlicher musikwiss. Systematisierung mit dem Suitenbegriff in Verbindung gebracht (vgl. M. Reimann, *Untersuchungen zur Formgesch. d. franz. Klavier-Suite*, Regensburg 1940) oder aber – als schlichtes Sammelwerk – explizit von ihm abgesetzt worden.

*

(2) Gemäß J. G. Walthers lexikalischer Vorgabe der Abfolge bestimmter Tanzsätze (vgl. oben, I. (2)) grenzt auch J. Mattheson die zunächst offene formale Bestimmung des Suitenbegriffs (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713: „...nach des Componisten Gutbefinden") im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) normativ ein. Suite heißt hier der ZYKLISCHE ZUSAMMENHANG EINER FESTGELEGTEN FOLGE GANZ BESTIMMTER TANZSTÜCKE:

In Clavier-Lauten- und Violdigamben-Sachen gehet... Die *Allemanda*, als eine aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Giqve her, welche Folge der Melodien man mit einem Nahmen *Suite* nennet (232).

Bemerkenswert an dieser formalen Festschreibung des Suitenbegriffs ist, daß nun auch die Einleitungsstücke, bereits seit der Mitte des 17. Jh. traditionsgemäß in Gebrauch, nicht mehr eigens erwähnt werden. Mattheson zeigt sich offensichtlich orientiert an der Satzfolge der 1696 von P. Mortier in Amsterdam veröffentlichten *10 Suittes De Clavessin Composée Par Monsieur Giacomo Froberque Mis en Meilleur ordre...* (komponiert 1649, mindestens vier weitere Drucke). In dieser Publ. weisen die Stücke eine bestimmte zyklische Form der Satzfolge auf, die indes nicht vom Komponisten selbst intendiert, sondern – im Titel ersichtlich – vom Drucker in diese, „eine bessere Ordnung" gebracht worden ist: Allemande – Courante – Sarabande – Gigue. In Matthesons Besitz befand sich eine der Suitensammlungen J. J. Frobergers, „ein Manuskript von ihm, in vier Theilen, mit frantzösischen Titeln"; der vierte Teil enthielt „Suiten, aufs Clavier: alle mit besondern Auffschrifften" (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hbg 1740, 89). Wohl läßt sich die von Mattheson apodiktisch mit dem Namen Suite belegte Satzfolge Allemande – Courante – Sarabande – Gigue bereits vor 1696 nachweisen (E. Reusner 1670, B. Schultheiß 1679, J. Kuhnau 1689). Aber erst unter Einfluß jener Amsterdamer Suitendrucke entwickelte die Suite sich in der Tat zu einer standardisierten Gruppierung in den Tanzsatzfolgen des 18. Jh. Froberger erwuchs hieraus der Ruf, „die deutsche Klaviersuite" geschaffen und in dieser Satzfolge organisiert zu haben (G. Adler, Einleitung zu J. J. Froberger, *Klavierwerke II*, Denkmäler d. Tonkunst in Österreich VI/2, Bd. XIII, Wien 1899). Die autographen Quellen von Frobergers Werken verwenden indes in der Regel die viersätzige Folge Allemande – Gigue – Courante – Sarabande. Das sogenannte „Hintze-Ms.", ein norddtsch. Tabulaturenbuch aus dem 17. Jh., vermerkt diese Satzfolge als eine Eigentümlichkeit gerade dieses Komponisten:

New Haven, Connecticut, Library of the Yale Music School Ma. 21 H. 59; auf die Allemande folgt der Eintrag: hierauff Auch die Gigue hernach Courant Vndt Sarab hinten in diesem Buch zu letzt gesandt – Vndt so setzt er Nun fast alle seine Sachen in solcher Ordnung.

Daß Matthesons Normierung des Formbegriffs Suite durchaus nicht als verbindlich zu gelten hat, zeigt die lexikalische Verfestigung des Begriffs 1744 in J. H. Zedlers Lexikon, die sich im Wortlaut, nicht aber im Detail der Satzfolge, an Mattheson orientiert:

Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wiss. u. Künste, Bd. XLI (Halle u. Lpz. 1744), Art. *Suite*: In der Music heiset *Suite* eine Gattung Instrumental-Sachen, die zu Anfang eine *Ouverture*, *Symphonie*, oder *Intrade*, nachgehends aber eine gantze Reyhe oder Gefolg andrer Stücken von *Couranten*, *Alemanden*, und dergleichen begreifft und enthält (167).

Noch Adler freilich sah sich bei der Herausgabe der insgesamt 30 „Suiten" Frobergers (*op. cit.*) zur Vereinheitlichung der Satzfolgen im Sinne jener normierten (dann sogenannten ‚klassischen') Suitenfolge veranlaßt.

Eine „ganz besondere Ordnung" betont auch J. A. Scheibe:

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 74. Stück (20. 1. 1740): Wie denn auch wirklich Clavier- und Lautensolos, theils ordentlichen Concerten ähnlich sind, theils auch eine ganz besondere Ordnung von so genannten Suiten enthalten (681).

In Frankreich erscheint eine feste Abfolge der Tanzsätze über mehrere Stückefolgen hinweg in Ch. Dieuparts *Six suittes de clavessin* (1701). Eine solche Behandlung der Suite als Form in fester Ordnung

ist in der franz. Klaviermusik ohne Vorbild. Sie steht deutlich unter dtsch. Einfluß und wird auch später nicht wiederholt.

(3) Konstitutiv für den Begriff Suite als einer mus. Gattungs- und Formbezeichnung ist lange Zeit auch die Frage der BESETZUNG. S. de Brossard hebt – noch unter der Bezeichung Sonata – die vorzugsweise Violin-Besetzung der Tanzstücke hervor, läßt freilich alle Besetzungsmöglichkeiten „à 1.2.3. 4.5.6.7. & 8. Parties" offen (*Dictionaire de musique*, Paris [1703], ²1705, Art. *Suonata*, 119). J. Mattheson reflektiert 1713 in dieser Frage schon eine historische Entwicklung. Ausgehend von der Claviermusik hat sich die Suite, seiner Darstellung folgend, in der zeitgenössischen Musikpraxis überwiegend auf die instr. Ensemblemusik verlagert. Dies aber bedingte neben formaler Modifikation vor allem auch einen stilistischen Wandel der Suiten-Kompos.:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Eigentlich werden solche *Suiten* fürs *Clavier* gesetzt/ und denn pflegen sie an statt der *Ouverture* auch wol eine *Toccata* zu haben; am meisten aber für allerhand gebräuchliche *Instrumente*, jedoch mit einem vom *Clavier* gantz *differ*irenden *Stylo*; den Z.E. da eine *Allemanda*, für vielerley *Instrumente* gesetzet/ in der obersten Stimme allein eine richtige und *praedominirende Melodie* behält/ so hat sie hergegen solche *Melodie* auf dem *Clavier* zertheilet und zerbrochen/ daß alle Mittel-Stimmen daran theil nehmen/ und was des Unterscheids mehr (174).

Gänzlich in Richtung größerer Ensemblebesetzung, einer Orchesterbesetzung also, verschiebt Mattheson die Gattung Suite 1717, nun auf stilistischer Ebene:

Das beschützte Orch. (Hbg 1717): Hergegen/ da das *Etymon* des Wortes *Symphonia* selbst eine Vielheit der Stimmen oder Instrumente/ die mit einander gehen/ andeutet; so wäre wohl die *genuina significatio Styli Symphoniaci*, daß er nemlich eigentlich die *Concerti grossi* die *Sinfonie in specre* [sic!], die *Ouvertures*, die starcken *Sonates*, *Suites*, und dergleichen unter seiner *Contribution* habe (129).

J. A. Scheibes wortreiche Ausführungen zeichnen die Entwicklung der Suite von vornherein nicht aus der Klaviermusik oder der solistischen Kammermusik nach, sondern aus den „vollstimmigen Instrumentalsachen", namentlich aus der Ouvertüre:

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 73. Stück (19.1.1740): Es sind aber die Ouverturen eigentlich zum Anfange theatralischer Stücke erfunden und verfertiget worden ... Endlich hat man sie auch weiter ausgedehnet, und mancherley kurze Sätze hinzugethan: bis sie zuletzt die Gestalt gewonnen, in welcher man sie anitzo sieht. Es besteht also eine Ouverture aus zweenen Theilen: nämlich aus dem ersten Satze, der eigentlich die Ouverture genennet wird, und dann ferner aus allerhand kurzen Sätzen, als Menuetten, Sarabanden, Giquen, Gavotten, u.d.g. welchen denn auf den ersten Satz als auf die eigentliche Ouverture gemeiniglich folgen, und insgemein die Suiten genennet werden (668 f.).

Eher als ein Kuriosum teilt J. Mattheson in der Beschreibung des Œuvres von Chr. Raupach dessen „Lust" zu einer „Sing-Suite" mit:

Grundlage einer Ehren-Pforte (Hbg 1740): Was er... auch an Clavier- Suiten etc. verfertiget, beläufft sich auf ein solches Register, das hier keinen Raum findet; ... Unter andern hat er, zur Lust, eine Sing-Suite, so wohl den Worten, als den Melodien nach, gesetzt, welche aus einer ordentlichen Allemande, Courante, Sarabande, und einem Menuet bestehet (288).

III. Suite bezeichnet seit dem 18. Jh. auch eine AUSWAHL VON STÜCKEN AUS EINEM ÜBERGEORDNETEN GESAMTWERK, in der Regel aus einem Bühnenwerk (Ballett, Schauspielmusik, Oper), später auch aus einer Filmmusik. Der Ausdruck benennt hier mithin keine Form der Kompos. im Sinne der Neuschöpfung. Entsprechend dem frühesten Gebrauch von Suite in mus. Bedeutungszusammenhang ist hier die Zusammenfassung und Zusammenstellung von bereits Vorhandenem für eine Veröffentlichung oder Aufführung angesprochen.
So tritt auch die franz. Orchestersuite zunächst nicht als originäre Gattung hervor, sondern als Zusammenstellung von Tanzfolgen und anderen Stücken aus bekannten Bühnenwerken, Opern und Balletten. 1690/91 erscheint eine solche Folge noch als *Trios des opéras de Mons. de Lully, mis en ordre pour les concerts*; wenig später werden dann ähnliche Sammlungen von Ballettstücken J. B. Lullys unter dem Titel *Suite des symphonies des vieux ballets* (1703) und *Suitte de plusieurs ballets* (1713) publiziert. Derartig bezeichnete Stückefolgen in Frankreich sind Legion. Sie sind aus einem einzelnen Bühnenwerk zusammengestellt oder aus verschiedenen Kompos. zusammengetragen und in Gruppen geordnet (*Suite d'airs*, *Suite de vaudevilles*, *Suite de contredances*), ergänzt durch eine effektvolle Ouvertüre im franz. Stil. Cl. G. Alexandre bringt zwischen 1766 und 1783 mehrere Dutzend *Suites d'airs d'Opéra comiques en quatuor concertants avec l'ouverture* heraus. In eben diesem Sinne gebraucht der franz. Komponist und Arrangeur Ch.-Fr. Clément den Ausdruck Suite 1762–1773 in seinem monatlich erscheinenden *Journal de clavecin composées sur les Ariettes et sur les airs choisis dans les intermèdes et dans les opéra-comiques qui ont eu le plus de succès*. Suite bezeichnet hier zwei- bis sechsteilige Stückefolgen, Kompilationen aus gängigen Opern der Zeit, in einer Tonart gehalten und arrangiert für Klavier mit Violine, Baß und Singstimme. Nach 1766 läßt Clément den Ausdruck mit der Verwendung von Kontrastton-

arten in den mittleren Stücke fallen. Als Suite erscheinen schließlich auch die seinerzeit so beliebten Opernauszüge in Bläserbesetzung, die sogenannte Harmoniemusik. Namentlich G. Fr. Fuchs (1752–1821) arrangiert die bekanntesten franz. Bühnenwerke in weit über hundert solcher *Suites d'harmonie* (teilweise auch unter dem Titel *Suite militaire* oder *Suite des amusements militaires*). Aber auch Kompilate etwa aus Opern W. A. Mozarts in Harmoniemusikbesetzung werden in franz. Drucken unter dem Titel *Suite* vorgelegt.

Bei Fr.-H.-J. Castil-Blaze findet sich dieser Sprachgebrauch der Auswahl, des Arrangements und der Zusammenstellung beliebter Stücke aus Bühnenwerken erstmals auch lexikalisch verfestigt:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Suite*: On se sert aujourd'hui du mot *suite*, quand il s'agit des airs arrangés pour les instrumens militaires. *Première, seconde, troisième suite d'airs* (II, 281).

P. Lichtenthal bezeichnet diesen Sprachgebrauch im Anschluß an Castil-Blaze als speziell französisch:

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Suite*: I Francesi danno anco il nome di *suite* alle Arie ridotte per strumenti militari. *Premièr, seconde, troisième suite d'airs* (II, 225).

Aus fast allen erfolgreichen Theatermusiken werden Stückefolgen als Suiten für den Konzertsaal erstellt. Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jh. gewinnt dieser Aspekt des Suitenbegriffs wieder große Bedeutung. Folgen einzelner Teile aus einem größeren Ganzen, aus Opern, Ballettmusiken oder Schauspielmusiken, werden teils vom Komponisten selbst als Suite bearbeitet (G. Bizet, *L'Arlésienne*, Suite Nr. 1, 1872; P. Tschaikowsky, *Schtschelkuntschik* [„Nußknacker"], Suite, 1892; I. Strawinsky, *L'Oiseau de feu*, drei Suiten: erste Konzertsuite, fünf Sätze für großes Orch., 1911; zweite Konzertsuite, fünf Sätze für kleineres Orch., 1919; Ballettsuite, zehn Sätze für kleineres Orch., 1945; *Pulcinella*, Suite, 1922; P. Hindemith, *Nobilissima visione*, Suite, 1938), teils von anderen Bearbeitern zusammengestellt (Bizet, *L'Arlésienne*, Suite Nr. 2 von E. Guiraud, 1879). Die Stückefolgen erscheinen auf Veranlassung von Verlegern, Konzertveranstaltern oder Dirigenten, um der weiteren Verbreitung des bereits Bekannten und Populären willen (G. Bizet, *Carmen*-Suite), oder auch als Vorabauswahl aus Gründen schwieriger oder eingeschränkter Publikations- und Aufführungsmöglichkeiten des gesamten Werkes (J. Sibelius, *Karelia*, Suite op. 11, 1893; S. Prokofjew, *Romeo i Dschuljetta*, Suiten Nr. 1 und Nr. 2, 1936). Sie treten auf als unabhängiges Werk mit auch eigenständiger Dramaturgie in der Abfolge der Stücke (E. Grieg, *Peer Gynt*, Suiten, 1888 u. 1891), zumeist in fester Zusammenstellung, gelegentlich aber auch in jeweiliger ad-hoc-Auswahl (als Suite bezeichnete Auszüge aus Tschaikowskys Balletten *Lebedinoje osero* [„Schwanensee"] und *Spjaschtschaja krasawiza* [in Deutschland: „Dornröschen"]. In neuerer Zeit begegnet Suite in diesem Sinne zunehmend seltener, als traditionelle Ballettsuite namentlich noch im russ. Bereich (R. Schtschedrin, Dm. Schostakowitsch), in Deutschland bei H. W. Henze (*Ondine* Nr. 1 u. 2, 1958), als Opernsuite etwa bei S. Matthus (*Der letzte Schuß*, 1967), als Filmsuite nach H. Eisler (sechs Suiten, 1930–33) auch bei Henze (*Katharina Blum*, 1975).

IV. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. VERLIERT DER BEGRIFF SUITE ZUNEHMEND AN RELEVANZ. Die Musiktheorie und Kompositionslehre der Zeit erfaßt ihn kaum mehr. Im franz. Sprachraum wird auf den Ausdruck nach wie vor in der ursprünglichen Wortbedeutung im Sinne der Folge gleichartiger Stücke oder Werke zurückgegriffen. Das Verschwinden der Bezeichnung aus der mus. Terminologie der Zeit ist zum einen begründet im Übergang von vornehmlich funktional bestimmten Begriffen wie Serenade, Divertimento, Kassation auf die unterhaltende Darbietungsmusik. Zum andern läßt der zunehmende Verlust an Tanzsätzen zugunsten freier Formen die Grenzen zur Sonatenform verschwimmen. Gegenüber den instrumentalen Gattungen höheren Stils (Sonate und Symphonie) tritt die Suite zurück. Dementsprechend stellt D. G. Türk die zunehmende Seltenheit solcher Folgen fest. Und bezeichnenderweise vermerkt er das zuvor zentrale Element der Gattung, die Tanzstükke, nur noch am Schluß seiner Ausführungen und eher beiläufig:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Die *Suiten, (Partien,)* welche jetzt etwas seltener werden, bestehen aus einer Folge mehrerer kurzen Stücke z.B. aus einem Marsche (oder aus einer kleinen Ouvertüre, Intrade etc.) aus einem *Allegro, Andante* u. dgl. m. Besonders enthalten die Suiten gewöhnlich eine Anzahl kleiner Tanzstücke (394).

H. Chr. Koch bemüht sich um den Wortgebrauch dann gänzlich nur noch aus dem Blickwinkel der Vergangenheit:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Suite*: Man bezeichnete mit diesem Worte eine ehedem sehr beliebte Art der Tonstücke für das Clavier oder andere Instrumente, die anjetzt ganz außer Gebrauch gekommen ist, und aus einer Folge verschiedener charakteristischer Tanzmelodien, z.E. aus der Allemande, Courante, Sarabande und Gique, bestand (1463).

In solcher historischer Rückschau füllen dann vor allem einzelne große Namen, einzelne Werke auch, den Suitenbegriff:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Suite*: Les *suites* de Handel traverseront les siècles, surtout à cause des belles

fugues dont elles sont enrichies, et qui sont de vrais modèles dans ce genre (II, 281);

C. Gollmick, *Kritische Terminologie* (Ffm. 1833), Art. *Suiten*: Berühmt sind die *Seb. Bach*'schen, unter dem Titel: „*Grandes Suites, dites Suites Angloises pour le Clavecin*" (118).

(1) Die Orientierung an großen Namen ist dann auch maßgebend, wenn um die Mitte des 19. Jh. Suite wieder im Titel mus. Kompositionen begegnet. Intendiert ist hier der RÜCKGRIFF AUF BAROCKE FORMEN UND TRADITIONEN.

Einen entsprechenden Versuch hatte, wohl auf Anregung Baron G. van Swietens, schon 1782 W. A. Mozart begonnen: K.-V. 399/385i, ein Fragment aus *Ouverture u. Fuge* (Grave – Allegro), *Allemande* (Andante), *Courante* (Allegretto) und einigen Takten *Sarabande*. Die Bezeichnung Suite taucht in den Quellen freilich nicht auf. Auch Constanze Mozart spricht das Werk in ihrer Nachlaß-Korrespondenz mit Mozarts Verlegern als *Sonate* oder *Ouverture* an. Und noch der Erstdruck (*Œuvres*, VI/14, Lpz. 1799) enthält nicht einmal die Tanzsatzbezeichnungen, sondern schlicht ital. Tempoangaben. Im Anschluß an N. von Nissens hs. Vermerk auf dem Autograph, „in Händel's Geschmack" (im Erstdruck dann „dans le Style de G. Fr. Händel"), hat erst die publizistische (*12 Klavierstücke*, Lpz. 1857; *Werke*, Serie XXII, Bd. X, Lpz. 1878) und biographische Tradition im 19. Jh. (O. Jahn, *Mozart*, Bd. III, Lpz. 1858, 378) dem Werk den Suitenbegriff appliziert.

Den Begriff Suite für Musik ‚im alten Stil' zuerst wieder aufgebracht zu haben, schrieb sich J. Raff zu. 1857 komponierte Raff drei solcher Zyklen für Klavier, die *Suiten* a-moll, op. 69, C-dur, op. 71 und e-moll, op. 72; 1859 folgte eine *Suite de morceaux pour petits mains*, op. 74, 1862 die *Suite* D-dur, op. 91, 1870/71 die *Suiten* g-moll, op. 162 und G-dur, op. 163, 1876 schließlich die *Suite* B-dur, op. 204. Ihre zeitliche Herkunft und ihren ästhetischen Standort verleugnen diese Werke indes nicht. Neben den barocken Satztypen (Air, Chaconne, Gigue, Preludio, Rigaudon, Sarabande, Toccata) und neueren Tänzen (Ländler, Menuett) finden sich hier vor allem stimmungsvolle und programmatische Charakterstücke (Elegie, Märchen, Rhapsodie, Romanza, Tambourin, Volkslied). Und selbst die archaisierenden Tanzsätze erscheinen im Ton zu romantischen Genrebildern stilisiert.

Auch in den diesen Werken vorangegangenen Klavierzyklen von W. S. Bennett (*Suite de pièces*, op. 24, sechs Sätze mit ital. Tempobezeichnungen, 1841), W. Taubert (*Suite*, op. 50, vor 1843) und W. Bargiel (*Suite* C-dur, op. 7 für Klavier zu vier Händen, [1854?]) ist der Ausdruck wenig mehr als eine terminologische Variante der gängigen Sammlungen von Charakterstücken unter numerisch ergänzten Titeln wie *Morceaux*, *Pièces* oder *Stücke*. Raffs sechssätziges Streichquartett *Die schöne Müllerin* mit dem programmatischen Untertitel *Cyklische Tondichtung* erscheint im vierhändigen Klavierauszug bezeichnenderweise unter dem Titel *Suite*. Bei R. Schumann lösen die Assoziationen dieser Betitelung ein Erschrecken aus, das er durch Betonung des Zeitgemäßen zu kompensieren sucht. In eben diesem Sinne spricht Schumann die Suite Tauberts an:

Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker (Lpz. [5]1914): Man fürchte sich nicht vor dem Namen; unter dem künstlichen Rokoko schlägt ein frisches warmes Herz, das sich mit Liebe einmal in die Vergangenheit gesenkt und, wie es um sein eignes steht, dabei doch auch nicht verleugnen kann. Was sich der Komponist bei seinen altertümlichen Gebilden gedacht, wollen wir nicht einzeln zu erklären versuchen. Es steckt aber so viel Ironie und Wehmut in seiner Musik, daß wir sie verstanden zu haben glauben. Wir sind einig mit ihm. Strebet vorwärts, wollte er sagen, aber gedenkt der Alten zuweilen (ed. M. Kreisig, II, 31).

Der Rückgriff auf „alten Stil" ist bis um die Wende zum 20. Jh. – in der Klavier- und dann auch in der Ensemblemusik – allein äußerlich umgesetzt, als pittoreskes Ambiente, als nachtönendes Weiterdichten, als vorgeschobenes Programm. Er drückt sich aus im Werktitel selbst –

C. Reinecke, *Suite à la rococo*, op. 173, Nr. 3 (um 1880);
E. Grieg, *Fra Holbergs tid. Suite* für Streichorch., op. 40 (1884);
N. W. Gade, *Holbergiana. Suite* für Streichorch., op. 61 (1884);
I. Albéniz, *Suite antigua*, op. 54 (1887); *Suite antigua* Nr. 2, op. 64 (1887) u. *Suite antigua* Nr. 3 (1887);
G. Enescu, *Suites ‚dans le style ancien'*, op. 3, Nr. 1–3 (1897);
M. Reger, *Suite im alten Stil* für Violine u. Klavier, op. 93 (1906);
E. von Dohnányi, *Suite im alten Stil*, op. 24, (1916) –,

in Spielanweisungen –

Cl. Debussy, *Suite: Pour le piano* (1894–1901, zweiter Satz in der Erstfassung mit dem Hinweis, diese Musik im Gestus eines alten Portraits aus dem Louvre zu spielen);
J. Ibert, *Les rencontres. Petite suite en forme de ballet* für Orch. (1924, erster Satz „dans un style de ballet second empire") –,

oder in bestimmten Klangvorstellungen:

R. Strauss, *Suite* B-dur für dreizehn Bläser, op. 4 (1884);
V. d'Indy, *Suite dans le style ancien* D-dur für Trompete, zwei Flöten u. Streicher, op. 24 (1886).

Erst im Rahmen der historisierenden Rückorientierung von Neobarock und Neoklassizismus zu Beginn des 20. Jh. erhält neben der formalen auch die stilistische Ebene des Suitenbegriffs wieder tragende Bedeutung. Einheitlich sind indes auch im 20. Jh. die Assoziationen nicht, die sich dem Suiten-

komponisten stellen. Verbunden mit dem Stil, dem Geist, der Zeit der Suite sind konkrete Komponistennamen (alle aufgeführten Werke für Orch.) –

G. Mahler, *Suite aus d. Orchesterwerken von J. S. Bach* (1910);
R. Strauss, *Tanzsuite aus Klavierstücken von François Couperin* (1923);
W. Fortner, *Suite nach Musik von Sweelinck* (1930);
H. Genzmer, *Pachelbel-Suite* (1945);
W. Egk, *Franz. Suite nach Rameau* (1949) –,

Traditionszusammenhänge –

Cl. Debussy, *Suite bergamasque* (1890, nach den franz. Clavicinisten);
C. Dopper, *Altnld. Suite nach Tanzstücken aus d. 17. Jh.* (1920);
A. Bush, *Suite*, op. 54 (1960, nach den engl. Virginalisten) –,

und bestimmte Besetzungsvorgaben:

M. Reger, *Suiten* für Violoncello solo op. 131c, Nr. 1–3 (1915);
W. Fortner, *Suite* für Violoncello solo (1932).

(2) Bei der Wiederbelebung der Suite im 19. Jh. ist mit dem Ausdruck vor allem auch die Frage der Stilebene verbunden. Mit dem Begriff sind Kompositionen unkomplizierterer Machart, anspruchsloseren Charakters, leichterer Rezipierbarkeit verknüpft. Entscheidend ist der Komparativ: unkomplizierter, anspruchsloser, leichter als die instr. Hauptgattungen Sonate, Streichquartett und Symphonie.
Wohl heben die Komponisten schon des 16. bis 18. Jh. immer wieder bescheidenen Anspruch und heiteren Charakter ihrer Tanzfolgen hervor, etwa als *Lustgarten* oder *Mus. Kurzweil* – wie es dem Tanz entspricht. Und wenn J. Mattheson der Sonate „eine weit vornehmere Stelle unter den Gattungen der Instrumental-Melodien" (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 233) bescheinigt, so namentlich in der Abgrenzung von der zuvor behandelten Suite. Auch J. A. Scheibe, bei dem der Suitenbegriff in der Abhandlung der Ouvertüre begegnet, räumt ein, daß diese Art „vollstimmige Instrumentalsachen" vor allem „zur Abwechselung und zur Lust, vollkommen geschickt ist, und daß ihre natürliche Munterkeit und ihr Scherz mit Recht den Symphonien entgegen gesetzet werden können" (*Critischer Mus.*, Lpz. [2]1745, 73. Stück, 19.1.1740, 668). Im 19. Jh. indes, einem Zeitalter, dem das Leichte als unbedeutend, das Heitere als nicht ernst zu nehmen galt und in dem die Akzeptanz ‚alter' Musik weitgehend in ihrer Vorläuferschaft lag, mußten solche Klassifikationen und Kriterien einen qualitativ anderen Stellenwert erhalten. So ist die Suite nicht nur als Form von der aspektreicheren Sonate absorbiert worden. Die alte Dualität Suite / Sonate wurde vor allem qua Anspruch obsolet. Die folgende Beschreibung etwa greift über solche ästhetische Wertung noch hinaus. Geradezu moralisierend in der Wortwahl ist hier die Verbindung von Suite zu zeitgenössischen Musizierformen geringen kompositorischen Anspruchs festgestellt:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. VI (Stuttgart 1838): Suite, war vormals der Sammelname einer Reihefolge von Tonstücken, aus charakteristischen Tanz-Rhythmen zusammengesetzt; darunter die Allemande, Courante, Sarabande, Gique u. s. w. Das Geschlecht selbst ist zwar ausgestorben, aber eine Abart spukt dennoch fort; denn sind unsere Potpourri's, Melanges, Quodlibet's etc. wohl vielleicht edlerer Natur?
...Schon gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts hörte der Name auf, aber die Musikgattung, die man nun Parthie oder Partita taufte, blieb im Uebrigen sich gleich... Uebrigens sind alle Namen, Suite, Parthie, Potpourri und alle die übrigen, sehr bezeichnend für diese Gattung von Tonstücken, d. h. sie sagen, daß die Musik eigentlich gar kein kunstgemäßes Tonstück ist, vielmehr nur ein Sammelplatz von Tönen (535).

Es war Fr. Lachner, der in der zweiten Hälfte des 19. Jh. die Suite dann als Kompositionstypus eigener Haltung und eigenen Anspruchs neu begründete. Nach der Kompos. von acht Symphonien (1828–1851) zog Lachner sich ganz auf diese andere Form der Orchesterkompos. zurück und schrieb acht Orch.-Suiten (1857–1880). Ähnlich wie in R. Volkmanns ‚neuem Genre' der Streicherserenade ist bei Lachner der Suitenbegriff als symphonisches Diminutiv eingesetzt. Im Element des Tanzsatzes eröffnet Lachner die Möglichkeit einer zyklischen Form in der Orchestermusik jenseits der Symphonie und ihres ästhetischen Anspruchs. Suite (als quasi Sinfonietta) gerät so in das Bedeutungsfeld der Serenadenmusik. Die terminologische Indifferenz beider Gattungen zeigt sich noch in L. Janáčeks *Suite*, op. 3 (1889), mit der ursprünglichen Bezeichnung *Serenade*. J. O. Grimms *Suiten in Kanonform* (op. 10, 1866, op. 16, 1870 u. op. 25, 1894) sind streng kontrapunktisch gearbeitet, bevorzugen indes gleichfalls eine symphonisch viersätzige Satzfolge mit den ital. Tempobezeichnungen. Hingegen erscheinen die Orchestersuiten J. J. Raffs von Programmen getragen und in die Nähe der symphonischen Dichtung gerückt (Nr. 1 C-dur 1863, *Ital. Suite* 1871, Nr. 2 F-dur *In ungarischer Weise* 1874, *Aus Thüringen* 1877).
Auch bei P. Tschaikowsky ist der Suitenbegriff in expliziter Abgrenzung von der Symphonie belegt. Tschaikowsky schrieb seine Orchestersuiten aus der emotionalen Distanz zum eigenen symphonischen Œuvre. Diesen ideellen Aspekt läßt

E. Hanslick außer acht, wenn er über Tschaikowskys dritte Orchestersuite, op. 55, urteilt:

Am Ende d. Jh. (Bln [2]1899): Tschaikowskys „Suite" führt nur uneigentlich diesen Namen; sie hat Form und Umfang einer richtigen viersätzigen Symphonie (285).

Hanslicks Charakteristik der *Tschechischen Suite* D-dur für Orch. op. 39 (1879) von A. Dvořák faßt den Anspruch der Gattung in den – gänzlich symphoniefernen – Epitheta freundlich, liebenswürdig, knapp, sparsam, serenadenartig und anspruchslos zusammen:

Fünf Jahre Musik (Bln 1896): Ein nicht schwerwiegendes, aber in seiner freundlichen Anspruchslosigkeit durchaus liebenswürdiges Tonstück. Die Suite enthält fünf Nummern, welche durch ihre knappe Form und sparsame Instrumentierung einen serenadenartigen Charakter festhalten. Wir hätten für die Suite, die voll feiner und glücklicher Einfälle ist, einen lebhafteren Beifall erwartet. Das Publikum mochte sich davon etwas Bedeutenderes versprochen haben. Aber gerade in unserer auf das Gewaltsame gestellten Zeit thut es wohl, wenn einmal ein talentvoller Komponist, vom „Bedeutenden" ausruhend, sich in anspruchsloser Heiterkeit ergeht (189).

Anspruchslosigkeit wird zum Signum der Gattung, ein Grundton der Gediegenheit, jenseits jeglichen Anspruchs der ‚Tiefe'. Auffallend häufig finden sich Suiten auch im Frühwerk eines Komponisten, nicht selten als Opus 1. A. Hammerich komponierte fünf *Nordische Suiten* (1872–1877), bevor er sich mit acht Beiträgen in der Gattung der Symphonie versuchte, Th. Dubois vier *Suiten* für Orch. (1874–1889) vor seinen drei *Symphonien*. Ein gezieltes Gegengewicht zur parallel verfolgten Symphoniekonzeption setzten in ihren Suiten in neuerer Zeit G. Enescu (drei *Suiten* 1903–1938, drei *Symphonien* 1905–1921) und K. Atterberg (neun *Suiten* 1913–1944, neun *Symphonien* 1909–1956). Zuweilen freilich vermag eine Beifügung eine solche ästhetische Einordnung der Suitenkompos. auch aufzuheben. Die Bezeichnung „Symphonische Suite" streicht den symphonischen Gehalt einer mehr als viersätzigen Form oder die Charakteristik einer mehrsätzigen symphonischen Dichtung heraus. C. Nielsens *Symphonische Suite* für Klavier, op. 8 (1894), sechs Sätze mit ital. Tempobezeichnungen in dichtem symphonischen Duktus, ist eines seiner Hauptwerke. Der Titel betont die rhapsodische Freiheit unter Abgrenzung vom strengen Formgerüst der Sonate. Und unter diesem Aspekt bezeichnet N. Rimskij-Korsakow seine zweite Symphonie *Antar* in ihrer dritten Version (1897) dann auch als *Symphonische Suite*.

Nicht allein unter dem Aspekt stilistischer Anspruchslosigkeit findet der Suitenbegriff seit den 1920er Jahren dann auch Eingang in die Haus- und Spielmusik. Hier kommt vor allem auch die Wiederentdeckung des Musikliebhabers hinzu, die Reinstitutionalisierung der Laienmusik. Maßgeblich ist die Besetzung. Es entstehen Stückefolgen vor allem für (Block-)Flöte oder Geige und Klavier, auch für Blasmusikensembles, für Laien- und Schülerorch. und schließlich „Chor-Suiten" als zyklische Folgen von Liedsätzen namentlich auf altdtsch. Texte. Auch die kompositorische Wiederentdeckung von Gambe und Laute für die Hausmusik greift verstärkt auf den Suitenbegriff zurück. Durch Zusätze erweiterte Titel wie „Kleine Suite", „Heitere Suite" oder „Fröhliche Suite" weisen auf unkomplizierte Spielbarkeit und gediegenen Charakter hin, auf klare und leichte Setzart, auf ‚Musikantengeist' (A. Knab, K. Hasse, P. Höffer, G. Raphael, G. Maasz, K. Hessenberg, H. Genzmer, H. Degen, C. Bresgen und andere). Viele solcher Werke entstehen aus unmittelbarem pädagogischen Impuls. Auch A. Schönbergs *Suite im alten Stil* für Streichorch. (1934) ist ebenso für Aufführungen von Schülerorch. wie als kompositorisches ‚Übungsstück' konzipiert.

(3) Daneben aber bleibt der Begriffsgehalt auch unmittelbar mit der Tradition des Tanzes verknüpft. In Anzahl und Art ihrer Sätze ungebunden, bietet die Suite die geeignete Form zur künstlerisch-stilisierten Verarbeitung nationaler Volkstänze und -melodien. Die Gattung wird so im 19. Jh. in vielen Ländern zur Entfaltung lokalen Kolorits genutzt (falls nicht anders angegeben, sind die folgenden Werke komponiert für Orch.):

A. Hammerich, *Nordische Suiten*, op. 22–26 (1872–1877);
I. Albéniz, *Suite española* (1886), *Suite española* Nr. 2 (1889), *Suite Iberia* (1906) für Klavier u. *Catalonia. Suite populaire* (1899);
G. Enescu, *Suites roumaines* (1896–1897);
V. Novák, *Slovácká svita*, op. 32 (1903) u. *Jihočeská svita* (Süd-Böhmische Suite), op. 64 (1937);
D. Milhaud, *Suite provençale*, op. 152b (1936) u. *Suite frç.*, op. 248 (1944);
R. Liebermann, *Suite über sechs schweizerische Volksweisen* (1947);
B. Britten, *Suite on engl. folk tunes ‚A time there was'*, op. 90 (1966–1975).

Suite im Kompositionstitel kann sich zudem ganz generell mit der assoziativen Nachbildung ehemaliger Tanzbestimmung verbinden, mit der Idee des Tanzes. Darbietungsmäßig konzipiert, suchen diese Werke so den Anschluß an die Herkunft der Suite aus der Umgangsmusik:

A. Glasunow, *Petite suite de ballet* (1910);
M. Reger, *Eine Ballettsuite* D-dur, op. 130 (1913);
J. Ibert, *Les rencontres. Petite suite en forme de ballet* (1921/24, läßt in fünf Sätzen traditionelle choreographische Charaktere auftreten);
B. Bartók, *Táncszvit* (Tanzsuite) (1923);
H. Reutter, *Tanzsuite*, op. 29 (1928);

J. M. Hauer, vier *Tanzsuiten* (1936–1937);
E. von Dohnányi, *Suite en valse*, op. 39 (1943).

In H. Lachenmanns *Tanzsuite mit Deutschlandlied* für Orch. mit Streichquartett (1980) dient die Schlichtheit der unterlegten Tanzsatz-Typen der Konfrontation mit der hymnisch umfunktionierten Streichquartett-Melodie J. Haydns.
Im 20. Jh. greifen Komponisten vor allem auch neue Tänze auf, so etwa I. Strawinsky Tango und Ragtime in der Suite aus *L'histoire du soldat* (1918). Über solche Tanztypen gerät dann auch der Jazz – und damit eine wirklich neue Musiksphäre – in den Einzugsbereich des Suitenbegriffs:

E. Krenek, *Kleine Suite* für Klavier, op. 13a (1922) u. *Zwei Suiten* für Klavier, op. 26 (1924);
P. Hindemith, *Suite ‚1922'* für Klavier, op. 26 (1922);
Dm. Schostakowitsch, *Suiten* für Jazz-Orch. (1934 u. 1938);
Duke Ellington, *Deep south suite* (1946), *Liberian suite* (1947), *Suite Thursday* (1960), *Far east suite* (1964) u. *Latin american suite* (1968).

(4) Der auch im Œuvre eines Komponisten jeweils differierende Gebrauch des Ausdrucks Suite kennzeichnet dessen stilistische, formale und besetzungsmäßige VIELFALT IM 20. JAHRHUNDERT.
Charakteristisch ist hier der Stilpluralismus der Werke M. Regers. Regers erste Suitenkompos. ist ein Werk für Orgel: *Suite ‚Den Manen J. S. Bachs'*, op. 16 (1895). Die Bezeichnung ist dem eher bachfernen Stück für ein eher suitenfernes Instrument über die Assoziation Bach / Orgel, Bach / Suite appliziert. Regers Wendung zum ‚leichten Stil' repräsentieren die *Suite* g-moll für Orgel, op. 92 (1905), sowie die *Suite ‚Im alten Stil'* F-dur, op. 93 (1906), und die *Suite. Sechs Vortragsstücke* für Violine und Klavier, op. 103a (1908). Direkt auf das Vorbild Bachs zurück greifen die jeweils drei *Suiten* für Violoncello solo, op. 131c, und für Viola solo, op. 131d (1915). Natur- und Stimmungsbilder vermittelt *Eine romantische Suite* (mit Gedichten von J. von Eichendorff) für Orch., op. 125 (1912), während *Eine Ballett-Suite*, op. 130 (1913), die konkrete Tradition der Tanzmusik nachbildet.
Wenn A. Schönberg die von ihm entwickelte Zwölftontechnik erstmals in einer Suite, der *Suite für Klavier*, op. 25 (1921–23), vorführt, so weist solche ‚historische' Gattungswahl auf die von ihm immer wieder pointiert betonte Bindung an die Tradition hin. Schönbergs *Suite* für drei Klarinetten, Violine, Viola, Violoncello u. Klavier, op. 29 (1925–26), erinnert in ihrer Besetzung an die divertimento- und serenadennahe Septettmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jh. Der Rückgriff auf die formale Einfachheit der Suite in Schönbergs früher Auseinandersetzung mit seiner Methode ist so Ausdruck eines Zurückhaltens der Ausarbeitung formaler Probleme im Prozeß des Ringens noch mit der Technik selbst. A. Berg akzentuiert mit der Bezeichnung seines zweiten Streichquartetts als *Lyrische Suite* (1925/26) eine Lösung von den vielfältigen formalen und ästhetischen Verpflichtungen der Gattung. J. M. Hauer (acht *Suiten*, 1924–27) sucht im Suitenbegriff und dessen historischer Ferne hingegen schlicht eine neutrale, von formalen und ästhetischen Implikationen möglichst freie Bezeichnung seiner Zwölftonmusik.
Bei I. Strawinsky begegnet Suite vor allem im Zusammenhang der Bearbeitung vorher gefertigter Kompositionen:

Konzertsuiten aus den Ballettmusiken; Bearbeitung der *Pulcinella*-Suite als *Suite italienne* für Violoncello oder Violine u. Klavier (1932); *Suiten Nr. 1* u. *Nr. 2* für kleines Orch. nach den Klavierduetten von 1914/15 und 1916/17 (1921–1925).

Suite heißen auch Strawinskys Gesangszyklus *Faune et bergère* für Mezzosopran und Orch., op. 2 (1906), und ähnlich dann solistische und chorische Vokalwerke von D. Milhaud (*Suite de quatrains* für Rezitation und acht Instrumente, op. 398, 1962; *Suite de sonnets*, Kantate, op. 401, 1963) und Dm. Schostakowitsch (*Suite* auf Verse von Michelangelo Buonarotti für Baß u. Klavier, op. 145, 1974). H. E. Apostel schließlich bildet in seiner *Suite ‚Concise'* für Klavier, op. 24 (1956), – nicht ohne Anflug von Ironie – eine konkrete Dramaturgie ab, die Darstellung eines Aufenthaltes in der Schweiz in sieben Sätzen: L'arrivée – La promenade – La maison – Les salutations – Problème dodécaphonique – Le vin et les poissons – Le départ.

V. Im Rahmen der historiographischen und editorischen Aufarbeitung mus. Denkmäler seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. ist Suite systematisierend als SAMMELBEZEICHNUNG FÜR DIE FRÜHE INSTRUMENTALE TANZLITERATUR in Gebrauch. Der Ausdruck tritt in Spannung zu der Vielfalt konkreter mus. Verwendungen des Wortes seit dem 16. Jh. und zu der so bezeichneten relativ fest umrissenen mus. Form oder Gattung des 18. Jh. Diese terminologische Ausweitung erscheint indes über ihren Systematisierungsertrag hinaus auch historisch begründet, begegnet doch das franz. Gebrauchswort suite in mus. Bedeutungszusammenhang genuin als Sammelbezeichnung für die lose Folge von Stücken aller Art.

(1) Die THEORIEN der Suite beruhen weitgehend – in einer Art Zirkelschluß – auf dem jeweiligen Wortverständnis: Ausgehend von der Übertragung auf

bestimmte Musikformen werden bestimmte Merkmale exzerpiert und dann dem Suitenbegriff als Charakteristika eingeschrieben.
Bei G. Adler (Einleitung zu G. Muffat, *Componimenti Mus. per il Cembalo*, Denkmäler d. Tonkunst in Österreich III, Bd. VII, Wien 1896) verbinden sich mit dem Begriff, als Wesensmerkmale, mit wechselnder Akzentuierung als Haupt- oder Nebenbestandteil: das formale Element der Tanzstükke in bestimmter Anzahl und Ordnung, zunehmende Stilisierung der Tänze bis hin zu deren gänzlicher Preisgabe, Zweiteiligkeit der einzelnen Formen (als ‚Suitenform' oder ‚Suitensatzform' von der dreiteiligen ‚Sonatensatzform' abgegrenzt), das Variationenprinzip oder andere Formen der Motivverbindung, metrische Kontrastfolge, Tempowechsel, Einheit der Tonart.
Das Auseinanderfallen von Terminus und Bezeichnetem freilich muß Widersprüche evozieren. Das betrifft sowohl die formale und funktionale, als auch die ideelle Füllung des Suitenbegriffs. Der Betonung von Buntheit und Vielseitigkeit in Art und Folge der Tänze etwa steht die apodiktische Festschreibung eines bestimmten Suitenschemas gegenüber, namentlich die oft sogenannte ‚klassische Suitensatzfolge':

Fr. M. Böhme, *Gesch. d. Tanzes in Deutschland*, Bd. I (Lpz. 1886):
Solch eine Vereinigung oder Folge von vier alten Tanzformen in der Ordnung
1. Allemande, 3. Courante,
2. Sarabande, 4. Gigue,
nannte man S u i t e (262);
G. Adler, Einl. zu J. J. Froberger, *Klavierwerke II*, Denkmäler d. Tonkunst in Österreich VI/2, Bd. XIII (Wien 1899), Suite XXVIII: es ist eigentlich keine rechte *Suite*, denn es fehlt ihr das unentbehrliche Mittelstück, die *Courante* (IX).

Ph. Spitta grenzt J. S. Bachs *Suite A-dur* für Violine u. obligates Klavier, BWV 1025, von der „Suite in der strengsten Bedeutung des Kunstausdrucks" über die Anzahl der Sätze ab:

Johann Sebastian Bach, Bd. I (Lpz. 1873): Denn sie wahrt freilich die Einheit der Tonart und besteht überwiegend aus Tänzen, aber Zahl und Anordnung ist abnorm: sieben weit ausgeführte Stücke bilden den Bestand (731 f.).

Und hebt auf der einen Seite Müller-Blattau den festen Verband der Suitensätze unter dem Aspekt zyklischer Einheit durch Variation hervor –

Hohe Schule d. Musik, hg. von J. Müller-Blattau, Bd. I (Potsdam 1935): Sie [sc. die Suite] ist neben Konzertform und Fuge ein Vertreter der Einheitlichkeit... Was faßt sie zur Einheit zusammen? Die Forschung antwortet darauf: das Variationsprinzip (201) –,

so Spitta unter Berufung auf Bach die Eigenständigkeit der einzelnen Suitensätze:

op. cit.: Die Idee der Suitenform verlangt eine solche innere Verknüpfung nicht (693).

Auch Fr. Blume betont, „daß die unschematische Folge freier und tanzhafter Sätze auf einheitlicher Tonartbasis dem innewohnenden Formgefühl entsprach und zyklischer Zusammenschluß nicht im Sinne der Gattung lag" (Art. *Barock*, MGG I [Kassel 1949–51], 1315). Ebendies meint wohl H. Mersmann, wenn er im Bezug auf L. van Beethovens sechssätziges Streichquartett B-dur, op. 130, von einer „suitenhaften Ordnung der Sätze" spricht (*Die Kammermusik. Führer durch d. Konzertsaal* II, Lpz. 1930, 175).
Die Verknüpfung der späten Streichquartette Beethovens mit dem Suitenbegriff steht freilich in gewissem Gegensatz zu der allgemeinen ästhetischen Wertung der Gattung. Und ebenso ist offensichtlich auch die Funktion der Gattung nicht einheitlich zu bestimmen:

E. Platen, Art. *Suite*, in: *Das große Lexikon d. Musik* VIII (Freiburg i.Br., Basel u. Wien 1978): Ihre [sc. der Suite] Funktion wird von der 2. Hälfte des 18. Jh. an von der Gattung der Divertimenti, Serenaden und Kassationen übernommen (43 a);
D. Fuller, Art. *Suite*, in New GroveD XVIII (London 1980): It was the sonata, symphony and concerto that ultimately filled the functions vacated by the suite (348 a).

Unter dem Einfluß nationaler Ideologie ist Suite auch exklusiv für die dtsch. Musik reklamiert worden. Das Epitheton „deutsch" findet sich so bei Spitta zur emphatischen Abgrenzung der Suiten J. Kuhnaus und J. S. Bachs von franz. und ital. ‚Fehlbildungen': „Die Suite, als älteste vielsätzige Instrumentalform, ist ein deutsches Product" (*Johann Sebastian Bach*, loc. cit., 683). Auch H. Riemanns Ausdehnung der Bezeichnung auf Werke von P. Peuerl (1611) und J. H. Schein (1617) intendiert nicht zuletzt die Priorität der dtsch. Musik auf dem Gebiet der „ältesten zyklischen Form" (*Zur Gesch. d. dtsch. Suite*, SIMG VI, 1904–05, 501). Gleich Spitta vermerkt Ph. Wolfrum die Suite, die „zuerst bei den nordischen, deutschen Meistern" bearbeitet wurde als „im wesentlichen ein deutsches Werk" (*Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Lpz. ²1910, 115 u. 121). Und pathetisch sieht H. Mersmann in „Scheins fünfstimmigen Suiten" eine „reine und entscheidende Inkarnation der deutschen Instrumentalmusik" (*Musikgesch. in d. abendländischen Kultur*, [Potsdam 1934] neu bearb. Kassel ³1973, 126). Noch für H. Hoffmann sind „die Suiten" Ausdruck der „deutschen reinen Instrumentalmusik" (Art. *Aufführungspraxis*, MGG I, 798). H. Keller nimmt schließlich die generelle Eindeutschung des franz. Wortes suite selbst für den mus. Sprachgebrauch vor: „Der ital. Name dafür ist ‚Partita', der franz. ‚Partie'" (*Die Klavierwerke Bachs*, Lpz. o.J. [1950], 164).

(2) Auch die Frage, WELCHE MUSIK HISTORISCH DEM SUITENBEGRIFF SUBSUMIERT WERDEN KANN, ist entsprechend unterschiedlich beantwortet worden, je nach Maßgabe der wiss. Zielrichtung, vor allem aber auch des jeweiligen Kenntnisstandes der Quellen. Ph. Spitta hat als erster die „Kunstform der Suite... mit ihren Wurzeln bis ins sechzehnte Jahrhundert hinab" verfolgt (*Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Lpz. 1873, 680). Spitta setzt mit der Bezeichnung Suite bei der Klaviermusik „innerhalb der Sweelinckschen Schule" (681) an. Diesen Vorgriff reflektiert der Art. *Suite* im Mendel/ReißmannL (Bd. X, Bln 1878) in der ausführlichen Darstellung der Tanzreihen und -sammlungen „seit dem Beginn des 16.Jahrhunderts" (25–27). Und auch H. Riemann (*Wann kam die Suite auf?*, MfM XXVI, 1894; *Zur Gesch. d. dtsch. Suite*, SIMG VI, 1904–05; *Hdb. d. Musikgesch.* I/3, Lpz. [1913] ²1922, 57–70) und nach ihm K. Nef (*Gesch. d. dtsch. Instrumentalmusik in d. zweiten Hälfte d. 17. Jh.*, Lpz. 1902 u. *Gesch. d. Sinfonie u. Suite*, Lpz. 1921) subsumieren ein weites Feld aus diesem Bereich dem Begriff der Suite:

Riemann, *op. cit.* (1922): Als ich im Jahre 1893 zufällig entdeckte, daß J. H. Scheins Banchetto musicale (1617) ein Suitenwerk ist (20 fünfsätzige Suiten)..., erschien die reiche Pflege der Tanzstücke in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts plötzlich in ganz neuem Lichte. Es entstand ernstlich die Frage, ob die Suite nicht noch älter sei (168).

T. Norlind (*Zur Gesch. d. Suite*, SIMG VII, 1905–1906) verfolgt unter dem Suitenbegriff die ital. Lautenkompos. des 16. Jh. von Tanzpaaren bis zu drei- und mehrteiligen, thematisch und tonartlich geordneten Kettenbildungen. Hier, wie später auch bei W. Fischer (*Instrumentalmusik von 1600–1750*, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler, Bln ²1930, 540–573) wird die metrisch begründete Tanz-Nachtanz-Ordnung konkret als Grundgestalt der formalen Idee der Suite angesprochen. Diese Auffassung steht in Einklang mit dem auch heute üblichen musikologischen und vor allem musiklexikographischen Sprachgebrauch, der nicht selten aber noch überschritten wird. Fr. Noack etwa erfaßt mit dem Ausdruck Suite auch ähnliche Bildungen der Volksmusik:

Gesch. d. kleineren Orchesterformen. Führer durch d. Konzertsaal I/1 (Lpz. 1932): Denn wenn Spielleute zwei im Charakter verschiedene Stücke... unmittelbar, ohne längere Pause, hintereinander spielen, so ist die Suite fertig (22f.).

Die ganze Vielfalt mit dem Suitenbegriff belegter Musikformen und -gattungen stellt H. Beck dann „von den ersten erhaltenen Sammlungen von Instrumentalmusik bis in die jüngste Gegenwart" zusammen:

Die Suite, Das Musikwerk, H. 26 (Köln 1964), Vorw.: Aus diesem Blickpunkt reihen sich die ältesten mittelalterlichen Tanzfolgen, die Tanzsammlungen des 16. Jahrhunderts und die Suiten Corellis, Couperins, Scheins, Frobergers, Bachs und Händels ebenso in die Geschichte der Gattung ein wie eine Reihe von Werken Schumanns, Bartóks und Arnold Schönbergs (3).

Fr. Blume thematisiert zwar die Problematik dieses weit gefaßten Suitenbegriffs. Seine Darstellung von „Definition und Umfang des Begriffs" enthält dann indes eine weitere Ausdehnung noch hinter die ital. Lautenbücher des 16. Jh. und noch hinter mittelalterliche Tanzfolgen zurück:

Art. *Suite*, MGG XII (Kassel 1965): Subsumiert man jedoch schon einfachste Tanzgruppierungen wie Tanz-Nachtanz, Allemande-Tripla, Basse Danse-Tourdion u. dergl. unter den Begriff „Suite", so ist der Gattung keine Zeitgrenze nach rückwärts gesetzt, weil solche Abfolgen ...sehr weit, sicher bis ins Mittelalter, zurückgehen und wahrscheinlich uralt sind... Man wird daher gut tun, den Begriff „Suite" chronologisch so weit wie möglich zu fassen (1705).

Dementsprechend schließt sich an Blumes Erörterung des Suitenbegriffs in der Musikenzyklopädie chronologisch zunächst H. Hickmanns Darstellung früher „Suitenbildungen in Außereuropa" an, in Beispielen aus der „Vor- und Frühgeschichte der Musik": Tanzsatzfolgen aus dem antiken Orient und aus dem mittelalterlichen orientalischen Musikleben (die arabische *Nauba*), sowie fernöstliche, suitenartige Formen (1705 f.).
Alle diese Ansätze und Aspekte zusammenfassend kann Suite schließlich nur noch definiert werden als jegliche Zusammenstellung instr. Stücke für eine geschlossen konzipierte Darbietung:

D. Fuller, Art. *Suite*, in: New GroveD XVIII (London 1980): In a general sense, any ordered set of instrumental pieces meant to be performed at a single sitting (333a).

Der Suitenbegriff ist so nur noch negativ von anderen Gattungsbezeichnungen der Instrumentalmusik abzugrenzen.

Thomas Schipperges, Heidelberg 1991

Swing

engl.; zurückgehend auf ein „gemeingermanisches verbum" (J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* IX, Lpz. 1899, Art. *schwingen*, 2689; vgl. auch *The Barnhart Dictionary of Etymology*, New York 1988, 1102 b), hat swing als Verb sowie als davon abgeleitetes Substantiv im Engl. vielfältige Bedeutungen (vgl. *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford [2]1989, Art. *swing*, XVII, 413 c ff.), historisch schon vor, dann neben dem (hier dargestellten) engeren jazzbezogenen Begriffsverständnis. Mit der internationalen Verbreitung der als „swing (music)" bezeichneten Stilrichtung des Jazz in der ersten Hälfte der 1930er Jahre wird swing als Fremd- und Lehnwort in viele Sprachen übernommen;

über Wurzeln und Anfänge des jazzbezogenen Wortgebrauchs bieten selbst einschlägige Darlegungen kaum Aufschluß, im wesentlichen, weil sich eine entsprechende Ausdrucksweise in einem primär mündlichen Prozeß etabliert (der Mangel diesbezüglicher Belegquellen wird teilweise mit Hinweisen ohne Erkenntniswert kaschiert, so, wenn im wortgesch. ausgerichteten Art. *swing* von R. S. Golds *A Jazz Lexicon*, New York 1964, 308, das 1899 publ. Lied *In the Hammock* mit dem Untertitel *Swing Song* Erwähnung findet; ähnlich zuvor schon P. Tamony, *A Jazz Etymology: Swing, The Big Word*, Jazz. A Quarterly of American Music, Nr. 5, Winter 1960, 8);

spätestens ab 1935 ändert sich das Bild: „Much has been written about swing, it has been defined 1,999 times and it has been the subject of much controversy", bemerkt seinerzeit D. Ellington (*Duke Says Swing Is Stagnant!*, Down Beat VI, Februar 1939, 2). Der vorliegende Artikel beruht auf einer nur punktuellen Sichtung dieser Publikationsflut (an erster Stelle von Fachorganen wie Melody Maker, Metronome, Down Beat). Die darauf beruhende Begriffsgesch. von swing weist gewisse Unschärfen auch deshalb auf, weil die ermittelten Erklärungen oft wenig präzis, teilweise widersprüchlich sind. Daß eine Definition von swing schwierig, ja unmöglich sei, begegnet als durchgehender Topos:

St. Mougin, *Le Swing* (Jazz-Tango-Dancing, Oktober 1933): Il est évidemment très difficile d'approcher une definition exacte du mot *swing* (3);

P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music* (London, New York u. Toronto [1938] [8]1950), Art. *Ragtime and Jazz*, Abschn. *Swing Music*. This term became current about 1935... Many definitions were attempted, but they were realized to be vague and it was freely stated, by leading exponents of Swing themselves, that the type was indefinable (779 a).

Ein weiterer Topos in der einschlägigen Literatur ist die Auffassung, daß ein wirkliches Verständnis, was der Begriff swing meint, nur durch eigenes Erleben möglich sei:

G. Gilbert, *Swing: What Is It?* (New York Times, 5. 9. 1937): ...the professional swingsters... can't define swing. Fur-thermore, they believe that its characteristics are so manifold, its essence so elusive, its appeal so purely emotional and physical that an exegesis can scarcely suggest its ecstatic realm.

...the swingster cannot define his metier because, like love indeed, it is too spontaneous to be easily objectified. Swing is not a preconceived, artificially created esthetic, something talked about, then done (Section 10, 5 a);

G. Schuller, *Early Jazz. Its Roots and Mus. Development* (New York 1968): Admittedly, a definition of swing has about the same sketchy relationship to swing itself as jazz notation has to performed jazz. Like the description of a primary color or a taste of an orange, the definition takes on full meaning only when the thing defined is also experienced (6).

I. Ein in den 1930er Jahren belegter Bedeutungsaspekt von swing ist IMPROVISATION, wobei Indizien auf einen entsprechenden Wortgebrauch im Soziolekt von Jazzmusikern schon in den 1920er Jahren weisen.

II. Swing meint zugleich eine SPEZIFISCHE RHYTHMISCHE QUALITÄT des Jazz.

(1) Begriffsverwendungen zwischen Anfang der 1930er und Mitte der 1940er Jahre heben DIFFERENTE ASPEKTE RHYTHMISCHER UND RHYTHMISCH-MELODISCHER GESTALTUNG hervor.

(2) Die „KONFLIKTBILDUNG" ZWISCHEN GRUND- UND MELODIERHYTHMUS bezeichnet J. Slawe (1948) als zentrales Merkmal von Swing, ein seither häufiger aufgegriffenes Erklärungsmodell.

(3) Parallel dazu wird Swing als ERGEBNIS KOMPLEXER, SIMULTANER MUSIKALISCHER MASSNAHMEN gedeutet, wobei auch hier eine spezifische rhythmische Komponente im Vordergrund steht.

(4) Mit dem Verständnis von Swing als einer primär rhythmischen Eigenheit des Jazz verbunden ist die Auffassung eines angemessenen MITTLEREN SPIELTEMPOS, das als „swing tempo" bezeichnet wird.

III. Swing ist mit TOPOLOGISCHEN VORSTELLUNGEN BEZÜGLICH PRODUKTION UND REZEPTION verknüpft.

(1) In Erklärungen von Swing begegnet häufig der Ausdruck FEELING.

(2) Swing gilt zudem als mus. Qualität, die sich einer quasi NATURHAFTEN DISPOSITION verdankt.

(3) Das Verb to swing charakterisiert auch SENSOMOTORISCHE REAKTIONEN auf einschlägige Musik.

IV. Swing bezeichnet schließlich eine zwischen 1935 und 1945 populäre STILRICHTUNG DES JAZZ.

(1) Die Stilbezeichnung Swing wird als SYNONYM ZU JAZZ betrachtet; sie tritt (a) um 1935 an Stelle des Ausdrucks HOT JAZZ und erfährt (b) in der Folge eine gewisse AUSHÖHLUNG DURCH UNDIFFERENZIERTEN GEBRAUCH.
(2) Konkreter benennt Swing daneben eine ENTWICKLUNGSSTUFE DES JAZZ. (a) Zunächst wird „swing music" im Sinne einer REVITALISIERUNG authentischer Vorläuferstile verstanden; damit einher geht (b) die Übertragung des Stilbegriffs Swing auf FRÜHERE FORMEN DES JAZZ. (c) Swing gilt als mus. AVANCIERTER JAZZ; (d) die sich ab etwa 1940 formierende Anhängerschaft von Jazz der New Orleans-Tradition hingegen bekämpft Swing als mus. RÜCKSCHRITT.
(3) Die vielfältigen Diskurse über das Phänomen Swing in den USA ab 1935 führen zu einer SEMANTISCHEN AUFLADUNG DES STILBEGRIFFS.

I. Ein in den 1930er Jahren belegter Bedeutungsaspekt des engl. Substantivs swing ist IMPROVISATION (to swing benennt entsprechend die Tätigkeit des Improvisierens):

A. Green, *Swing It!* (Variety CXXI/3, 1. 1. 1936): ...what is swing?
Ask any swingologists and... none seems able to define just what it is. There are many versions...
Explains Red McKenzie: ‚It's... carefully conceived improvisation' (188);
C. Cons, *What Is Swing? Here Is the Answer!* (Down Beat III, April 1936): The improvising [im Jazz] can either be as a group, one against the other (polyphonic) or on a „take-your-turn" basis, each solo performer after the other, individually „swinging-out" (2);
H. Harvey, *„It's Swing!"* (Reader's Digest, Januar 1937): 1. Jazz is a body of music...
2. Swing is a *manner of playing* recorded or remembered music...
3. The manner of playing, called swing, is a manner of creating *as you play*... Melodies and rhythms are improvised around a given melody (101);
H. Brook Webb, *The Slang of Jazz* (American Speech XII/3, Oktober 1937): ‚Swing' is individual improvisation against a formal rhythmic background... (180);
G. Gilbert, *Higher Soars the Swing Fever* (New York Times, 14. 8. 1938): ...swing is the moment's emotion expressed in musical improvisation... (Section 7, 19 b).

Das (je nach Sichtweise) vorab konzipierte (McKenzie) oder spontane Improvisieren (Gilbert) über einem „formal rhythmic background", jenes „free playing" (L. Armstrong; vgl. unten) „around a given melody" oder im Rahmen eines Arrangements ist eine im genannten Zeitraum immer wieder angesprochene Bedeutungsebene des Swingbegriffs:

Gilbert, *Swing: What Is It?* (New York Times, 5. 9. 1937): ...free, inspired improvisation... is the foremost element of swing, whose lure is in the unexpected, the unpremeditated. Independent of printed notes, each variation is an adventure...
Despite the scorn of purists who insist that swing is improvis[at]ion and only improvisation, most bands employ expertly arranged scores which, though they provide stipulated opportunities for impromptu playing above a rhythmic and harmonic skeleton, are treated throughout with utmost freedom (Section 10, 5 b).

Tendenzen der Kommerzialisierung (vgl. unten, IV. (3)) und eine Aufweichung des Stilbegriffs (vgl. unten, IV. (1)(b)) lassen die Auffassung von Swing als Improvisation gegen Ende der 1930er Jahre brüchiger werden:

ders., *Swing – Is It a Passing Fad?* (New York Times, 19. 11. 1939): ...swing is hot improvisation...
Actually, since there are so few musicians who can really swing, and especially since constant improvisation is hard to adjust to the comparative decorum of commercial entertainment, most bands are offering a paper product that is close enough to the sound of improvisation to satisfy everybody but swing purists... (Section 7, 14 b).

Das Verständnis von swing als „hot improvisation" dürfte auf einen Wortgebrauch im Soziolekt von Jazzmusikern zurückgehen, der offenbar bereits vor Etablierung des entsprechend bezeichneten Stils (vgl. unten, IV.) gängig ist. Das Verb to swing impliziert in diesem Sinne inspiriertes, mitreißendes Jazzspiel; in dieser Bedeutung ist es mündlich möglicherweise schon vor, sicherlich jedenfalls wohl in den 1920er Jahren verwendet worden, worauf eine Reihe von Indizien hindeuten. Eine diesbezüglich aufschlußreiche Quelle ist die erste publ. Autobiographie eines afro-amerikanischen Jazzmusikers, L. Armstrongs *Swing That Music* (New York 1936), die den seinerzeit allseits benutzten Begriff in vorhergehenden Etappen persönlich erlebter und mitgestalteter Jazzgeschichte verortet (die Frage, ob die betreffenden Sprachwendungen authentisch wiedergegeben oder ex post fingiert werden, ist nicht eindeutig zu beantworten). So will Armstrong anläßlich seiner ersten Tour 1920 von New Orleans den Mississippi aufwärts mit der Kapelle von „Fate" Marable den folgenden Rat eines erfahrenen Kollegen, D. Jones, erhalten haben:

...he was able to impress upon me the importance of knowing how to read and understand written music. He used to say to me, „Louis, you can blow, and you can swing because it's natural to you. But you'll never be able to swing any better than you already know how until you learn to read. Then you will swing in ways you never thought of before." And he was right (48).

Auf der gleichen Tour werden Armstrong, Jones und Marable von einem Kapellmeister in St. Louis zu einem Auftritt eingeladen mit der Bitte, „[to] show us... how they swing in New Orleans" (ibid., 52), und der Berichterstatter erinnert sich:

ibid.: We cut loose with one of the very newest hot songs that had just been getting around home when we left – and we let it swing, plenty. Every one of us three was a natural swing player and didn't need any scoring at all. We almost split that room open – man, did we play! I got so hot I hardly

knew there was a room. ...as a courtesy to them, we played the *St. Louis Blues* the way we had swung it back home (53 f.).

Erwähnt seien zudem Armstrongs Bemerkungen über den auch auf Platteneinspielungen der Swing-Ära dokumentierten Zuruf „Swing it, Gate!" (vgl. etwa B. Goodman Quartet, *Exactly Like You*, Aufnahme vom 26. 8. 1936), der als motivierende Aufforderung an Mitspieler „[to] go into their music" (ibid., 77; in der genannten Aufnahme leitet L. Hampton damit eine Improvisationspassage T. Wilsons ein) oder spontaner Ausdruck der Begeisterung, „when the boys were all swinging good and hot", vermutlich auf eine in New Orleans schon vor 1920 bekannte Praxis zurückgeht, deren Urheberschaft Armstrong sich selbst zu einem Teil zuschreibt:

ibid.: That... „Swing it, Gate," by the way, came from me. When I was a kid... they started calling me „Gate-mouth"... Well, I started calling the other boys „Gate," too, to sort of throw it back at them... Then I got used to saying it and when I got into Kid Ory's band when the boys were all swinging good and hot, I would sing out, „Swing it, Gate" (77).

Vor dem Hintergrund solcher Rekurse auf ein früheres Begriffsverständnis von swing sind die Klarstellungen Armstrongs von 1936 zu sehen, wonach das „swing principle of free improvisation" (ibid., 75) wesentlicher Faktor der zu Popularität gekommenen neuen Stilrichtung des Jazz sei:

ibid.: The very soul and spirit of swing music is free improvisation, or „swinging" by the players (73);
...the true spirit of swing lies in free playing... (121).

Betont wird in diesem Zusammenhang „that only the crack musicians can swing. They alone know to... improvise figurations around the original music" (R. Norvo; zit. nach Green, *Swing It!*, loc. cit., 188):

Armstrong, *Swing That Music*, loc. cit.: Any average player, if he's worth anything at all, can follow through a score, as it's written there in front of him on his instrument rack. But it takes a swing player, and a real good one, to be able to leave that score and to know, or „feel," just when to leave it and when to get back on it. ...It is just that liberty that every individual player must have in a real swing orchestra that makes it most worth listening to. Every time they play there is something new swinging into the music to make it „hot" and interesting (30 f.);
...when you listen to a swing band, you will begin to recognize that all through the playing of the piece, individual instruments will be heard to stand out and then retreat and you will catch new notes and broken-up rhythms you are not at all familiar with. You may have known the melody very well but you will never have heard it played just that way before and will never hear it played just that way again. Because the boys are „swinging" around, and away from, the regular beat and melody you are used to, following the scoring very loosely and improvising as they go, by ear and free musical feeling. ...something really creative is happening right before you (33 f.).

Denkbar ist, daß der wortgeschichtliche Ausgangspunkt der umgangsmäßigen Benennung von jazzmäßigem Improvisieren als swinging in einer bildhaften Übertragung liegt. Wie beim physischen Vorgang des Schaukelns (swinging) scheint der inspiriert spielende Jazzmusiker mus. ‚abzuheben'. Mit einigem zeitlichen Abstand hat der Klarinettist B. Bailey berichtet, in einem Gespräch mit Armstrong Mitte der 1920er Jahre den Ausdruck swing zum ersten Mal gehört zu haben, und der erinnerte Wortlaut unterstreicht die angedachte Implikation:

(undatiert): When I came to New York I was asking Louis one night about the different guys in the Fletcher Henderson band. He told me about Big Charlie Green and about a tenor saxophone player – Hawkins – he said that guy really swings. That was the first time I had heard the word used that way, and I didn't dig what he meant. Louis tried to explain it. He said, „Man, he swings! He swings out of this world!" (zit. nach: *Hear Me Talkin' to Ya. The Story of Jazz as Told by the Men Who Made It*, hg. von N. Shapiro u. N. Hentoff, New York 1955, 208).

Als Bestätigung der Annahme, daß das jazzbezogene Tätigkeitswort swing im Sinne von improvisieren schon in den 1920er Jahren im Musikeridiom gebräuchlich ist, läßt sich auch eine Passage aus den Erinnerungen eines anderen Jazzmusikers lesen. Der Beleg enthält darüber hinaus noch eine zweite (freilich etwas legendenhafte) Deutung der Etymologie, wonach sich der „free playing" implizierende Ausdruck swing von dem Umstand herleiten soll, daß sich die „straight musicians" der „commercial bands" seinerzeit rhythmisch hin und her zu wiegen pflegten („the guys... swing their bodies..., swaying from side to side"), wenn ein mitspielender „hot jazzman" sie mit einem Solo stimulierte und ‚elektrisierte':

M. „Mezz" Mezzrow u. B. Wolfe, *Really the Blues* (New York 1946): In the Fall of 1927... we were still living in a fool's paradise. What gave us a false feeling of security was that the hot man – and that meant mostly the cats in our gang, the Chicagoans who still looked to New Orleans for their inspiration – was really Mr. Kingpin in the music world. Straight musicians had worked up some real solid respect for us by then, because when one of us was shoved into a run-of-the-mill commercial band he electrified the whole group, having the same effect on it that a supercharger does on an airplane engine. So once in a while there was a demand for our services (140);
A hot man gave any orchestra, and the dancers as well, a new spirit and a stimulating pulse. His tone would stand out clear, full and firm, and his hard attack and phrasing added new inspiration to the saggy-souled men around him... Listen hard to the first recordings Bix [Beiderbecke] made with Paul Whiteman, when he still had some of the riverboat spirit left in him, see how his force and drive push the whole band along in spite of their straitjacket arrangements, and you'll dig what I mean... The minute a hot jazzman busted loose, all the guys who were resting would start to clap their hands and beat time with their feet and swing their bodies behind the soloist, swaying from side to side, really stirred into feeling and come-alive expression at last.
Come to think of it, that's how the word „swing" was coined among us. When we talked about a musician who

played hot, we would say he could swing or he couldn't swing, meaning what kind of effect did he have on the band (141 f.).

Als Ankündigung bei Bandauftritten ist seit den frühen 1930er Jahren die Phrase belegt, man würde nachfolgend ‚ein (spezifisches) Musikstück swingen', d. h. – dem dargelegten Bedeutungsaspekt des Worts im Jazzjargon entsprechend – in kreativer Weise improvisierend spielen (vgl. etwa die Karikatur im Bericht über ein Konzert Armstrongs in London: D. S. Ingman, *England's Welcome to Louis Armstrong*, Melody Maker VII, August 1932, 617):

H. Panassié, *Le Jazz Hot* (Paris 1934): Aujourd'hui, les musiciens américains emploient souvent le verbe „to swing" comme synonyme de „to play" (jouer), lorsqu'ils parlent du jazz. On peut fréquemment les entendre prononcer des phrases de ce genre: *„We are going to swing ‚Sweet Sue' for you"*..., ce qui implique bien dans leur idée la nécessité du swing dans la véritable musique de jazz puisqu'au lieu de dire simplement: „Nous allons vous jouer *Sweet Sue*", ils disent: „Nous allons vous jouer avec swing *Sweet Sue*." On ne peut traduire ici „to swing" que par „jouer avec swing" (34);
ders., *The Real Jazz* (New York [1942] [3]1944): Originally the jazz musicians, when they used the word „swing" used it not as a noun but as a verb, saying, for example: „And now we are going *to swing* St. Louis Blues for you." This statement expresses perfectly the idea that swing depends upon the interpreter and not upon the music itself. „To swing" means therefore „to play," with the additional nuance that one plays in a certain manner. The „swing fad" in vulgarizing the use of the word swing as a noun or an adjective has enormously obscured the idea of swing (37); ...an excellent interpreter can swing a work of insignificant appearance and give it exceptional merit. ...the quality of the material can never be an obstacle since when swinging the music the musicians completely transform and transpose it into the language of jazz (38; Übers. aus d. Franz., erste franz. Ausg. Paris 1946 als *La véritable musique de jazz*).

*

Exkurs: Als Rahmen authentischen Swings im Sinne von „free playing" gilt die sogenannte Jam Session, eine informelle Zusammenkunft zu gemeinsamem Spiel, bei der Jazzmusiker („cats"), losgelöst von gegebenen Zwängen, in sonst nicht zu hörender Weise improvisieren:
C. Cons, *The „Slanguage" of Swing-Terms the Cats Use* (Down Beat II, November 1935): *Jam Session* – when a bunch of cats get together and swing out for their own amusement (8);
H. A. Steig, *Profiles: Alligator's Idol* (The New Yorker, 17. 4. 1937): A get-together of *cats*, supposedly *senders*, to *swing* for the sheer love of it is known as a *jam session* and is usually held late night after working hours (27);
J. Hammond, *King of Swing* (The Crisis, April 1937): One of Benny's [sc. B. Goodmans] favorite diversions is to sit on a jam session with top-notch instrumentalists. Late one night in the last week of January Benny and six stars from his own and from Count Basie's wonderful colored band took possession of Harlem's Uptown House for four hours and provided an orgy of swing. The musicians were so „sent" by their improvisations that they played single tunes for forty minutes... (123);
Gilbert, *Swing: What Is It?*, loc. cit.: ...„jam sessions" [are] phenomena peculiar to swing. These are informal... meetings..., where the professional swingsters, chafing at the restrictions of scores, may taste the exaltation of untrammeled self-expression... Here alone, say the purist and the connoisseur, can real swing be heard in all degrees of incandescence... (5 c).

*

II. Swing meint zugleich eine SPEZIFISCHE RHYTHMISCHE QUALITÄT des Jazz. Seit den frühen 1930er Jahren begegnet der Ausdruck swing mit zunehmender Häufigkeit als (implizit oder explizit) rhythmusbezogenes Prädikat für bestimmte Plattenaufnahmen oder die Spielweise einzelner Bands oder Musiker. Zu beobachten ist dabei, daß über die bloße Zuschreibung hinaus eine Erklärung, was unter swing konkret zu verstehen sei, meist nicht oder nur vage erfolgt; vielmehr wird verschiedentlich darauf verwiesen, daß sich der Sinn des Begriffs recht eigentlich nur im Hörerlebnis erschließe:

On the Wax (Rhythm, September 1932): This record [sc. D. Redman and His Orch., *How'm I Doin'?*] ...has a simply terrific swing... (49);
[Sp. Hughes, D. Ingham], *Gramophone Review: Hot and New Style Records* (Melody Maker VII, November 1932): Every beat of this record [sc. Baron Lee and His Blue Rhythm Band, *Sentimental Gentleman from Georgia*] breathes rhythm... If you are ever asked what a „swing" band is, play this record... (929);
[Hughes], *Mike's Disc-course* (Melody Maker VIII, Januar 1933): It is difficult to say exactly *why* this band [sc. Baron Lee's Blue Rhythm Band] is so good.
...I think the answer is just their little extra something is swing, swing and nothing else but swing. Swing allied to tremendous vitality and enthusiasm (75);
E. Jackson, *Dance and Popular Rhythmic* (The Gramophone XI, August 1933): [Zu Sp. Hughes and His Negro Orch., *Bugle Call Rag*] The ensemble... must come in for a word of praise for a nice swing... (107);
ders., *Dance and Popular Rhythmic* (The Gramophone XI, März 1934): About the only thing to be said in his [sc. C. Calloways] favour is that he is rhythmical in our sense of the word, which means he has swing. Most vocalists... are so hopelessly lacking in swing, and swing is such an important feature of anything in the nature of would-be dance music... (409);
H. Panassié, *Le Jazz Hot* (Paris 1934): ...l'ensemble [sc. Cl. Hopkins and His Orch.] possède un swing étonnant, plus grand que celui de la plupart des autre orchestras hot... Ce swing ne passe jamais à l'enregistrement d'une manière satisfaisante... (308).

In einigen Fällen wird das Hervorbringen der swing genannten jazzmus. Qualität primär der „rhythm section" der jeweils in Rede stehenden Band zugesprochen, wobei auch hier weiterreichende Definitionen nahezu vollständig fehlen:

[Hughes], *Mike's Disc-course* (Melody Maker VIII, Mai 1933): [Zu The Baltimore Bell Hops, *Hot 'nd Anxious*] ...the rhythm section swings in an unperturbed way (390);

E. Jackson, *Dance and Popular Rhythmic* (The Gramophone XI, Januar 1934): [Über B. Goodman and His Orch., *Ain't Cha Glad* u. *I Gotta Right to Sing the Blues*] The rhythm section is a treat. It has a grand swing and provides the band with a secure foundation... (329);
ders., *Dance and Popular Rhythmic* (The Gramophone XI, März 1934): [Zu H. Allen-C. Hawkins and Their Orch., *Dark Clouds*] ...the rhythm section all through providing a quiet but irresistible swing (410);
Benny Goodman and Orch. Big Success on Broadway (Down Beat I, September 1934): The rhythm section is a honey – the boys that really swing the band are Claude Thornhill, on piano, ...Sam Weiss on drums, Geo. Van Eps, ...guitar... The bass fiddler is Frederick (Hank to you) Wayland... (8).

Die zit. Belege aus einschlägigen Zeitschriften (Melody Maker, The Gramophone und Rhythm sind übrigens in England erschienen: zur vorrangig europäischen Rezeption von „swing music" bis 1935 vgl. unten, IV.) dürften begriffliche Verwendungsweisen wiedergeben, die im mündlich-umgangsmäßigen Jargon von Jazzmusikern und Fans (auch in den USA) seinerzeit üblich und typisch sind. C. Calloway behauptet 1933 die Herkunft eines entsprechenden Ausdrucksgebrauchs aus dem Slang afroamerikanischer Jazzmusiker in Harlem:

The Contribution of the Coloured Musicians to Our Vocabulary (Rhythm, April 1933): Harlem is famous for a number of things, but the average list usually omits one of the most important and interesting features. I refer to the many peculiar slang phrases which originate there, some of which are so expressive that they are generally adopted and eventually become part of the every-day language of all Americans, both white and coloured.
...Since music is such an important factor in the life of Harlem, it is the coloured musicians who originate many of these phrases. And it is these same men, by their contact with white musicians, who assist in spreading them until they become part of the general language.
A coloured musician does not say anything about a „hot band" when he enters a ballroom or theatre where a scorching orchestra is blasting the blues. He says, „Them cats is getting off," which is not very grammatical, but clearly expresses his reaction to the music.
He will not speak of „rhythm," but will cry „swing it," or will comment, „they certainly are swinging" (36 a f.).

Im Melody Maker wird Mitte 1935 konstatiert, für viele Jazzfans sei Rhythmus das entscheidende Qualitätskriterium einer Band, doch spreche man diesbezüglich allgemein nur noch von swing:

Debunking the Frankenstein of Jazz... Swing (Melody Maker XI, 3. 8. 1935): Many devotees of jazz talk about rhythm no more; either a band has got swing or it hasn't, and if it hasn't, then it hasn't got anything.
For these fans have a onetrack mind all right! No music, to them, is music unless it is compounded solely of swing (6).

Ein entsprechender floskelhafter Ausdrucksgebrauch wird bis in die Gegenwart konstatiert:

B. Kernfeld, *What to Listen for in Jazz* (New Haven u. London 1995): ...the concept „swing" is sometimes use[d] in a stylistically vague and almost perverse manner, so that „it swings" seems to mean little more than „the rhythm sounds good to me" (13).

(1) Begriffsverwendungen zwischen Anfang der 1930er und Mitte der 1940er Jahre heben DIFFERENTE ASPEKTE RHYTHMISCHER UND RHYTHMISCH-MELODISCHER GESTALTUNG hervor. So wird swing als exaktes Grundmetrum verstanden bzw. auf dessen Einhaltung zurückgeführt. Ein entsprechendes Wortverständnis wird zu Beginn der Swing-Ära (vgl. unten, IV.) verschiedentlich sehr dezidiert zum Ausdruck gebracht, indem der jazzbezogene Ausdruck swing eng mit der Bezeichnung für den periodischen Pendelschwung (engl. „swing of the pendulum") des Metronoms verknüpft wird (eine etymologische Herleitung scheint damit nicht impliziert):

Pr. Jackson, *Swing Drummers* (Le Jazz Hot, November/Dezember 1935): [L. Cottrell] is the father of all drummers... He had a tremendous swing as was like a metronome. Once he set a tempo, there was not any varying. ...all he did was to hold the tempo and swing! (o. S.); Cottrell machte Aufnahmen mit Piron's New Orleans Band zwischen Ende 1923 und Anfang 1925, darunter *Lou'siana Swing* (um 18. 2. 1924, Okeh 40189);
G. Simon, *Dance Band Reviews* (Metronome LI, Juni 1935): Chick Webb's band is a neatly outfit. ...those darksters ...really swing.
...[Pianist] Steele and [Gitarrist] Trueheart help to keep the pendulum moving (19);
ders., *Dance Band Reviews* (Metronome LI, Juli 1935): Teddy Hill's band swings – and how!...
All four rhythm men [der Band] ...keep the pendulum swinging... (15).

*

Exkurs 1: Die hier dokumentierte Begriffsauffassung von swing läßt sich andeutungsweise bereits vor Konstituierung des entsprechend bezeichneten Jazzstils (vgl. unten, IV.) nachweisen:

Sc. Joplin, *School of Ragtime* (1908): It is evident that, by giving each note its proper time and by scrupulously observing the ties, you will get the effect... Play slowly until you catch the swing, and never play ragtime fast at any-time (zit. nach ders., *Ragtimes für Klavier*, H. II, hg. von E. Klemm, Ffm., New York u. Lpz. o. J., 67);
The Oxford Engl. Dictionary (Oxford 1933), Art. *swing*: A steady vigorous rhythm or movement characterizing a verse or musical composition (X, 335 a).

*

Diverse Autoren führen „the thing called ‚swing'" auf eine Verlagerung der Taktschwerpunkte und deren subtile Akzentuierung zurück:

E. MacDonald, *It Must Have That Swing. Cardinal Points in Arranging* (Metronome IL, August 1933): Good rhythm requires that the „down beats" – first and third – in every measure be slightly accented by the bass, piano and bass

drum, and that the second and fourth beats be distinctly brought out by the right hand of the piano, the guitar and the snare drums. When performed properly, this produces a fox-trot rhythm with a „swing" (28);

I. Kolodin, Kap. *Swing Is Here*, in: B. Goodman (mit I. Kolodin), *Kingdom of Swing* (New York 1939): ...swing is a *property* of music played in a certain way, rather than a definite kind of music itself. But it may be said that it is usually induced by a contrast in accents, in which the normally weak beats of a measure (the second and fourth) are emphasized against the expectation of the listener. ...the fluctuation of accents throws him from one emphasis to another as the band swings away from the beat and back to it again (174 f.);

Needless to say, there is infinitely more variety in the range of a fine swing drummer, working in collaboration with well-knit rhythm section than a mere emphasis on the off-beat. A metronomically exact cymbal crash on the second and fourth beats of each measure would produce nothing but ear-splitting boredom... It is the variety, subtlety and unexpectedness of such a rhythmic pattern that determine its effect (176);

H. Panassié, *The Real Jazz* (New York [1942] [3]1944): ...let us examine ...the thing called „swing"...

In jazz... the weak beats are accented...

It is not enough merely to accent the weak beat, it must be well accented. The existence of swing depends upon the manner of suggesting this accent (35);

Where there is stiffness, dryness or tension, there can be no swing. Where the beats are marked or *suggested*... with ease, nonchalance, suppleness and naturalness, swing will naturally break out.

Swing is that constant vibration, a delicate pulsation which enlivens a music with a regular tempo; prevents it from becoming monotonous... (36).

Weitere Quellen beziehen den Begriff swing auf im Jazzspiel vollzogene antizipierende und retardierende Abweichungen von einem vorgegebenen Metrum:

Panassié, *Le Jazz Hot* (Paris 1934): Aucun musicien ne possèdera du swing si son jeu n'est pas d'un *aisance totale*... Le vrai „swingman" se garde de précipiter son jeu; il exécute sa partie avec un sorte de nonchalance, jouant ses notes un peu plus tard qu'on ne les attendrait, selon la valeur métronomique propre, sans cependant les jouer à une mauvaise place. En d'autre termes, il les joue un rien trop tard sans que cela nuise au rythme originel. Les retards gagnent à être différents selon les notes (32);

J. Van Praag, *Étude sur la musique de jazz* (Le Jazz Hot, November/Dezember 1935): En général, on constatera que plus il y a du swing, plus on joue avec retard. La force de l'attraction, et donc la tension psychique semblent augmenter à mesure qu'on s'éloigne de la valeur métronomique propre (o. S.);

O. Cesana, *Swing Is – Well It's Here* (Metronome LII, Juni 1936): Swing... consists mainly of a series of rhythmically unresolved impulses. Speaking in the cat's language, it means to lay off the down beats of measure... This in general constitutes, or produces swing...

...it might be easier... to state exactly what swing is not. So here goes: Whatever melody can be reduced to notes which fall mainly on the beat..., such a melody is positively not swing music. Sometimes, however, even a melody so written... will sound swingy – but this is because the fellow or fellows who are playing it are pushing it ahead or backwards sufficiently enough to miss the regular down beat and thus cause it to swing (14);

W. Sargeant, *Jazz: Hot and Hybrid* (New York 1938): The anticipation or delaying of an element may be by a considerable time value or a very slight one. Anticipations of long notes by small fractions of their values... are quite common. The curious reader is referred among countless examples to the trumpet solo at the beginning of Louis Armstrong's recording of the *Mahogany Hall Stomp* (Vocalion 3055) as a particularly effective use of slight anticipations which are too small and indefinite to be conveyed in notational terms but which are part and parcel of the infectious „swing" that the recording possesses.

...The use of the device... is an important part of the technique of rhythmic distortion known as „jazzing," or more recently as „swinging." (39 f.);

G. Gilbert, *Swing It! And Even in a Temple of Music* (New York Times, 16. 1. 1938): Judged by standards of so-called classic music, as opposed to jazz, swing is, in varying degrees, off pitch, off rhythm, off key. But the slight departures from physical correctness of pitch, the subtle lagging behind or anticipating the metronomic beat... are artistic devices carefully calculated... (Section 8, 21 b).

*

Exkurs 2: Das hier formulierte Verständnis von swing kommt markant auch zum Ausdruck in dessen Definition als „the rubato element that defied notation but gave to jazz its unique, rhythmic emphasis" (B. McRae, *The Jazz Handbook*, Harlow, Essex 1987, 259). Der Umstand, daß die „rhythmische Verschiebung der Melodiestimmen" im Jazz „als eine Art des gebundenen Tempo rubato gedeutet" werden kann (RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 946 a), findet in der Swing-Ära selbst schon auf begrifflich einschlägige Weise Benennung:

G. Poole, *Enciclopedia de Swing* (Buenos Aires 1938), Art. *Swing rubato*: Una anticipación o a veces un retardo de la nota. Las ideas „hot" tienen un modo de formarse un poco antes o después del tiempo, esto terminos generales al rubato de la música clásica y es imposible para el arreglador ponerlo por escrito (83);

A. Coeuroy, *Histoire générale du jazz. Strette – hot – swing* (Paris [1942]): Le swing entre dans le rythme par le retard, parfois presque imperceptible, – par ce que la musique orthodoxe appelle *le rubato*, don't elle n'use que par exception. Dans le swing, le rubato, à peine indiqué, est toujours présent, même s'il n'existe que pour l'esprit divinateur, à l'état d'intention ou de possibilité (100);

L. Hibberd, Art. *Jazz*, HarvardD (Cambridge, Mass. 1944): From about 1935 on... the term *Swing* (a word which seems to be of largely subjective import referring to subtle and desirable rubato...) comes into use... (378 b).

*

In einem seinerzeit singulären Beleg wird die Generierung von Swing auf ein Multibeat-Gefühl der Musizierenden zurückgeführt. Auf die Frage „What is swing?" geben die Jazzpianisten M. Kahn und P. Ree Anfang 1936 zu Protokoll:

Feeling a multitude of subdivisions in each beat and playing or implying the accents that you feel... (zit. nach: [G.

Wright], *Swing, Swing, Oh Beautiful Swing!*, Metronome LII, Februar 1936, 33); ohne Quellennachweis zit. auch in *Reclams Jazzführer* (Stuttgart [5]2000), Art. *Multibeat*. Multibeat definiert der Mitherausgeber C. Bohländer dort als „Bezeichnung für den die Grundlage bildenden Bestandteil des swing mit seinen bei jeder Zählzeit, jedem Taktschlag latent vorhandenen bzw. unbewußt erlebten Unterteilungen" (411 a; vgl. unten, II. (2) Exkurs 2).

Verschiedentlich wird der Ausdruck swing auf ein spezifisches Verhältnis von Grundrhythmus und Melodiestimme bezogen. Panassié definiert swing in *Le Jazz Hot* (loc. cit.) – vage, wie er zugibt – als „une sorte de balancement dans le rythme et la mélodie qui comporte toujours un grand dynamisme. ...la musique de jazz où le swing n'apparaît pas seulement dans le rythme, mais encore dans la mélodie" (29). In der engl. Ausgabe findet sich dieser Passus in wörtlicher Übertragung als „swing... is a sort of ‚swinging' of the rhythm and melody..." (*Hot Jazz. The Guide to Swing Music*, New York 1936, 4 f.), ergänzt durch eine Anmerkung der Übersetzer, wonach balancement am ehesten wohl „*synthesis*" bzw. „*integration*" meine (ibid., 4). Nicht in einer Synthese oder Integration, sondern im Kontrast zweier mus. Ebenen – einem rigide durchgehaltenen Grundrhythmus und einem melodischen Part mit rhythmischen Abweichungen – sieht der früheste einschlägige musiklexikalische Eintrag „the particular quality called ‚Swing'":

P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music* (London, New York u. Toronto [1938] [8]1950), Art. *Ragtime and Jazz*, Abschn. *Swing Music*: An examination of a series of gramophone records of the most popular current examples... shows that there is... no difficulty whatever in exactly defining the particular quality called ‚Swing'.
...The accompanimental-harmonic part is played in strong rhythm, rigid, unvarying; the melodic part (often improvised or so much ‚decorated' in performance as to take on an improvisatory character) uses a free rubato. The contrast between the two is piquant and constitutes the charm which the devotees of this branch of popular musical art so clearly recognize without, apparently, being capable of the slight intellectual effort required to analyse the nature of their enjoyment (779 a f.).

Die Verwendung von sogenannten Riffs – „ein-, zwei- bis viertaktigen einfachen, stark rhythmisierten, einprägsamen und leicht singbaren Melodiefragmenten, die ostinat wiederholt werden" (W. Knauer, Art. *Jazz*, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. IV, Kassel u. Stuttgart 1996, 1401) – wird als ein ebenfalls wesentlicher Faktor von swing bezeichnet:

C. Cons, *What Is Swing? Here Is the Answer!* (Down Beat III, April 1936): Peculiar to Jazz... is the fact that the rhythm is not confined to percussion. The melodic instruments help achieve (and this is one of the secrets of that intangible quality called swing) the rhythmic effect by their percussion qualities (the manner in which an instrument is pitched, and a phrase accented.) Ensemble „riffs" (a collective phrase in harmony and rhythm) contribute greatly to the „swing" of a band, and are a percussion factor that definitely enhances the rhythm (2).

*

Exkurs 3: Die pejorative Akzentuierung der Stilbezeichnung swing in Äußerungen der ab etwa 1940 auf den Plan tretenden Anhängerschaft des als einzig authentisch angesehenen Jazz früherer Tage (vgl. unten IV. (2)(d)) hängt eng mit deren Deutung der Riffs zusammen, nach R. Goffin „prefabricated phrases... which substituted the power of loudness and repetition for the vital spirit of pure jazz" (*Jazz. From Congo to Metropolitan*, Garden City, N. Y. 1945, 148). Der Standpunkt, swing music sei seit ihrem Aufkommen in den frühen 1930er Jahren „to a half-dozen screaming brass and bleating reed riffs" simplifiziert worden, läßt R. Blesh (*Shining Trumpets. A History of Jazz*, New York 1946) in polemischer Absicht von „riff-swing" sprechen, der als „anti-jazz", ja „anti-music" bezeichnet wird (290; ausführlich zit. unten, IV. (3)).

*

Der Begriff Swing impliziert schließlich auch vorwärtstreibende Dynamik. Der Trompeter W. Mannone bringt dies in seiner Antwort auf die Frage „What is swing?" (zit. nach: [Wright], *Swing, Swing, Oh Beautiful Swing!*, loc. cit.) metaphorisch zum Ausdruck: „Feeling an increase in tempo though you're still playing at the same tempo" (19). Duke Ellington spricht von swing in diesem Sinne als einem „hard driving and fluid rhythm":

Music is ‚Tops' to You and Me... And Swing Is a Part of It (Tops 1938): Swing is an unmechanical but hard-driving and fluid rhythm over which soloists improvise as they play (zit. nach *Keeping Time. Readings in Jazz History*, hg. von R. Walser, New York u. Oxford 1999, 109).

(2) Die „Konfliktbildung" zwischen Grund- und Melodierhythmus bezeichnet J. Slawe in einer ersten mit wiss. Anspruch formulierten Definition von Swing als dessen zentrales Merkmal:

Einführung in d. Jazzmusik (Basel 1948), Kap. *Der Swing*: Das allgemeine Wesen des Swing ist die Rhythmus-Bezogenheit des gesamten musikalischen Geschehens... Im besonderen postuliert der Swing Regelmäßigkeit der Zeitgestaltung, um sie gleichzeitig negieren zu können. Das besondere Wesen des Swing ist die rhythmische Konfliktbildung zwischen dem Fundamental- und dem Melodierhythmus; sie ist der musikalisch-technische Grundsatz des Jazz...
Die in der Kunst zur Geltung kommende Kontrastwirkung besteht für das Rhythmische in Konfliktbildungen, welche die schwebend-wiegende Eigenart des Swing ausmachen (84 f.); diese „hyperdifferenzierten Konfliktbildungen" ließen sich „von der rationalen Notation" schlechterdings kaum festhalten, heißt es im weiteren (85); die von Slawe hier vorgetragene Deutung von Swing findet sich bereits in einem (unter seinem ursprünglichen Namen J. Sypniewski vorgelegten) Teildruck seiner Diss. *Ein Problem d. Gegenwartsmusik: Jazz, unter besonderer Berücksichtigung d. symphonischen Jazz (George Gershwin)* (Zürich 1947, 39 ff.).

*

Exkurs 1: In ausdrücklicher Abgrenzung von Slawe (der in seinen Augen Essentielles nicht benennt) und in Anlehnung an R. Kassner deutet J. E. Berendt den „Swingrhythmus" als eine „genaue Abspiegelung" einer „Gleichzeitigkeit" von „gemessener und gelebter Zeit", wodurch der Swing „zu seinem Namen gekommen" sei: „man reagiert ‚swinging' auf ihn, um der dynamischen Wirkung dieser Gleichzeitigkeit gewissermaßen ‚auf die Spur' zu kommen" (*Der Jazz. Eine zeitkritische Studie*, Stuttgart 1950, 16):

Der swing, in: ders., *Variationen über Jazz. Aufsätze* (München 1956): ...der swing bezieht sich auf beide Zeitebenen zugleich: auf die gemessene, objektive Zeit durch den mit metrischer Unverbrüchlichkeit durchgeschlagenen Grundrhythmus, und auf die psychologische, gelebte Zeit durch das individuelle, unkontrollierbare Spiel der darüber liegenden Melodierhythmen, die den Grundrhythmus negieren, wieder aufrichten und wieder negieren... in einem ständigen Hin-und-Her. Swing ist gegeben aus dem Gefühl eines gleichermaßen verzweifelten wie übermütigen Unvermögens, gelebte und gemessene Zeit auf einen Nenner zu bringen (28).

*

Slawes Erklärungsmodell, wonach Swing ausdrücklich aus einem spezifischen rhythmischen ‚Konflikt' erwächst, wird seither häufiger aufgegriffen, wobei alternativ auch von einem „Spannungsverhältnis von beat und off-beat" die Rede ist (C. Gr. von Mecklenburg, *Zur Theorie: Definition u. Gegenüberstellung d. Begriffe „after-beat" u. „two-beat", „beat" u. „Takt", „off-beat" u. „Synkope", „swing" u. „drive"*, in: *Jazz aktuell*, hg. von Cl. Schreiner, Mainz 1968, 191):

RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *swing, swinging*: Bezeichnung der für den Jazz typischen melodisch-rhythmischen Spannung, die sich durch die Überlagerung von Beat und Off-beat einstellt und dem Jazzmusizieren seine rhythmische Intensität... verleiht (921 b);
J. Br. Robinson, Art. *Swing*, in: *The New Grove Dictionary of Jazz*, hg. von B. Kernfeld (New York [2]2002): A quality attributed to jazz performance. Although basic to the perception and performance of jazz, swing has resisted concise definition or description. Most attempts at such refer to it as primarily a rhythmic phenomenon, resulting from the conflict between a fixed pulse and the wide variety of actual durations and accents that a jazz performer plays against the pulse. However, such a conflict alone does not necessarily produce swing... (III, 697 b);
E. Jost, Art. *Swing*, in: *Reclams Jazzlexikon* (Stuttgart 2003): (a) Swing gründet sich auf das Prinzip der Konflikt- oder Spannungsbildung zwischen mindestens zwei rhythmischen Schichten, die nicht unbedingt gleichzeitig akustisch wahrnehmbar sein müssen, sondern von dem z. B. die eine lediglich als gefühlter Fundamentalrhythmus (Beat) vorhanden ist.
(b) Die Konfliktbildung basiert auf Offbeat-Akzentuierungen, und zwar sowohl auf Makro-Offbeats in Form von vorgezogenen Achteln... als auch auf Mikro-Offbeats, die den Eindruck minimaler Tempoveränderungen (des Schwingens) hervorrufen... (676 a).

Der „Konflikt" von Grund- und Melodierhythmus wird auch als wahrnehmbarer Ausdruck der swingprägenden „Konfrontation afrikanischer und europäischer Musikkultur in den USA" gesehen:

P. Wicke, K.-E. u. W. Ziegenrücker, *Hdb. d. populären Musik* (Mainz [3]1997), Art. *swing, swinging*: Swing entstand aus der Konfrontation afrikanischer und europäischer Musikkultur in den USA und prägte sich erst allmählich im Zuge der Jazzentwicklung in verschiedenen Intensitätsstufen aus. Da swing ursprünglich weder in Afrika noch in Europa bekannt war, liegt es nahe, daß sich diese Eigenheit aus dem Überlagern der metrischen Gliederung europäischer Musik mit der afroamerikanischen Offbeat-Phrasierung herausgebildet hat; swing ist somit ein Resultat des Konflikts zwischen Beat als Basis für den Grund- bzw. Begleitrhythmus und offbeat im Melodierhythmus (520 a f.).

*

Exkurs 2: C. Bohländer vertritt den Standpunkt, die „Konflikttheorie" sei „für das Verständnis des swing nicht ausreichend" (*Die Anatomie d. swing*, Ffm. 1986, 9). Die jazztypischen „unmerklichen Schwankungen" zwischen Grund- und Melodierhythmus als ein „Anzeichen von ‚Konfliktbildung'" zu werten, grenze an „Haarspalterei"; *„Rhythmus"* sei *„für die Begriffsbestimmung des swing unerheblich"* (11). Mit *Jazz-Gesch. u. Rhythmus* (Mainz 1960) beginnend, entwickelt Bohländer (laut E. Jost, Art. *Swing*, loc. cit.) eine der „ausführlichsten und zugleich relativ schwer zugänglichen *swing*-Theorien... Bohländer führt die Entstehung des *swing* auf das Zusammentreffen zweier grundlegender Phänomene zurück: des von ihm so bezeichneten ‚afrikanischen Multibeatgefühls' und des europäischen Taktperiodenbaus und der mit diesem verbundenen, nach Hugo Riemann so bezeichneten ‚Symmetriegewichtung'" (675 b):

C. Bohländer, K. H. Holler, *Reclams Jazzführer* (Stuttgart 1970), Art. *Swing*: ...das wichtigste rhythmische Phänomen aller Jazz-Stile, ist durch ein besonderes Verhältnis zur Zeit gekennzeichnet und kann nur entstehen, wenn das Vertrautsein mit periodisierter Liedmelodik zusammentrifft mit dem Gefühl für ein vervielfachtes, mehrschichtiges Grundzeitmaß... Die Wirkung von Swing liegt in einer zeitlichen Komprimierung. Der Beat wird um so intensiver, je mehr Tempo (doppeltes, vierfaches Tempo usw.) man unbewußt oder bewußt hineinfühlt, und je lebhafter dies geschieht, desto stärker kommt der Swing zum Ausdruck... Diese Vorstellung von mehr Tempo beruht auf dem Phänomen des latenten Multi-Beat. Um Swing zu erzeugen, bedarf es jedoch mehr als nur des latenten Multi-Beat, der ja auch in der lateinamerikanischen Musik und in der Musik der afrikanischen Neger anzutreffen ist. Von der Wortbedeutung ausgehend heißt Swing soviel wie symmetrisches, pendelartiges Hin- und Herschwingen. Dieses Hin- und Herschwingen geht konform mit dem Leicht-Schwer-Prinzip des Metrums, das durch die im Jazz ursprünglich allein gebräuchliche Regelmäßigkeit der Liedform wirksam wird... Das allein auslösende Moment für das Entstehen des Swing ist das Zusammenfallen des metrischen Gewichts mit den formal leichten Taktzeiten des Viertelnoten-Beat (789 f.).

*

(3) Parallel dazu wird Swing als ERGEBNIS KOMPLEXER, SIMULTANER MUSIKALISCHER MASSNAHMEN gedeutet, wobei auch hier eine spezifische rhythmische Komponente im Vordergrund steht:

A. Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz* (Paris 1954): On ne saurait en effet rappeler avec trop d'insistance que le swing est un phénomène d'*essence rythmique*.
Les conditions optima dont la réunion aboutit à l'actualisation du swing... Ce sont:
1. qualité de l'infrastructure;
2. qualité de la superstructure;
3. mise en place des valeurs et des accents;
4. décontraction;
5. pulsion vitale.
Les trois premières sont d'ordre technique et susceptibles d'être appréhendées rationnellement; les deux dernières, d'ordre psycho-physique, ne peuvent l'être que par l'intuition. Seule la deuxième (et, dans une moindre mesure, la première) intéresse la conception musicale proprement dite; les autres appartiennent au domaine de l'exécution. Toutefois, une mauvaise construction rythmique de la phrase peut suffire à détruire l'équilibre des forces nécessaires à la production du swing. On verra que la réunion des cinq conditions énumérées est indispensable à une manifestation satisfaisante du phénomène (237 f.);
1. – L'INFRASTRUCTURE: TEMPO ET ACCENTUATION
Ce que j'appelle infrastructure est la production du mètre régulier à deux ou a quatre temps (mesure à 2/2 ou 4/4) qui caractérise toute exécution de jazz. Cette tâche est réservée à la partie de l'orchestre que l'on appelle section rythmique. Elle constitue la base métrique nécessaire sans laquelle, sauf exception (break, coda ou stop-chorus), il est impossible au soliste de réaliser le swing. L'infrastructure appelle, dans le jazz, un tempo ou movement dont la vitesse et la qualité doivent être contrôlées. Le tempo ne peut être ni trop lent ni trop vif (238);
La vitesse du tempo une fois déterminée, les musiciens de la section rythmique ont à se soucier de sa qualité. J'entends par là que le tempo ne doit pas varier dans des proportions perceptibles à l'oreille. Une sensible accélération, un ralentissement même passager suffisent généralement à supprimer le swing. Celui-ci ne se manifeste, dans la jazz classique, que lorsque le battement, en apparence parfaitement régulier, donne l'impression d'une inexorable marche avant; (ainsi d'un trains roulant à vitesse constante, mais qui n'en est pas moins *tiré* par sa locomotive) (239);
2. – LA SUPERSTRUCTURE: ÉQUILIBRE RYTHMIQUE DE LA PHRASE
Sur les fondations, représentées par les battements de la section rythmique, se construit l'édifice des solos et des ensembles. Le solo le plus mélodique n'est jamais purement mélodique. Nous avons vu que l'articulation rythmique de la phrase y était tout aussi importante que le mélos proprement dit. Ce que j'appelle superstructure c'est cette construction rythmique de la phrase envisagée en fonction de l'infrastructure.
Empiriquement, on peut affirmer que certaines figures rythmiques sont favorables au swing, tandis que d'autres le sont moins. Au premier rang des figures favorables, il faut citer la syncope. Ce procédé, que l'on peut définer par l'émission anticipée d'une note qui se trouve ainsi décalée de la partie forte d'un temps à la partie faible du temps précédent, n'est pas exclusif au jazz. ...Cependant la division ternaire du temps, qui est de règle dans le jazz classique pour toute la gamme des tempos modérés, a introduit un type de syncope inégale – la note étant émise un tiers de temps avant le battement et se poursuivant après lui sur deux tiers de temps... La „syncope swing", qui, nous le verrons, devient binaire dans les tempos rapides, se caractérise en outre par l'espèce d'attraction qu'elle exerce sur le mètre, alors même qu'elle crée un décalage rythmique entre la superstructure et l'infrastructure.
La „phrase swing" idéale comprend au minimum une note syncope (240 ff.);
3. – LA MISE EN PLACE DES VALEURS
Un tempo idéal et une juste conception de la structure rythmique de la phrase sont d'importants éléments favorables à la production du swing. Ils resteront cependant sans effet si l'exécution ne témoigne d'une bonne mise en place des valeurs...
La mise en place des valeurs, indispensable à l'expression du swing dans les solos, ne l'est évidemment pas moins lorsque plusieurs instrumentistes jouent „un section", notamment au cours de l'exécution d'un arrangement. ...toute faute rythmique, si petite soit-elle, se paie d'une diminution proportionnelle de swing. Notons enfin que le problème de la mise en place intéresse également les mem-bres de la section rythmique... (246 ff.);
4. – LA DÈCONTRACTION
Nous en arrivons aux conditions non technique du swing. Ici, l'analyse musicale ne nous sera pas d'un grand secour. On peut mathématiquement déterminer les fautes de mise en place commises par un musicien; on ne peut de la même manière apprécier sa décontraction. Or, la décontraction – ou, pour employer le terme américain: le *relax* – joue un role essentiel dans la production du swing. C'est le „relax" qui donne à la pulsation de la section rythmique le rebondissement qui caractérise le swing; c'est dans le relax que le soliste parvient à la parfaite mise en place des valeurs, celle qui ne semble pas calculée (249);
5. – LA PULSATION VITALE
Il est encore, dans le swing, un élément réfractaire à l'analyse... Il s'agit d'un élan de forces indéfinies qui s'exprime en une sorte de „fluide rythmique", dont l'absence entraîne une atténuation certaine de l'expression du swing. D'excellents orchestres, jouant bien en place, dans un tempo idéal, et non sans „relax", des phrases bien conçues, ne provoquent parfois chez l'auditeur qu'une faible impression de swing... C'est que, chez eux, la pulsion vitale est souvent faible. Si je ne craignais de m'égarer dans un domaine qui m'est étranger, j'avancerais que cette pulsion est une manifestation du magnétisme personnel, qui se traduit – par je ne quel processus – sur le plan rythmique (250; engl. Ausg. *Jazz: Its Evolution and Essence*, New York 1956, 196 ff.);

B. Kernfeld, *What to Listen for in Jazz* (New Haven u. London 1995), Abschn. *Swing Rhythm*: Swing in its broadest sense involves the simultaneous interaction of rhythmic components of articulation, duration, note placement, contour, dynamics, and vibrato. That is to say, layers of rhythmic pulsation are piled on top of another. The musician articulates one note crisply, another gently, another imperceptibly, in an infinitely varied succession of pulsations. The relative length of adjacent notes or silences creates a second layer of pulsation. Placement of notes in relationship to the underlying beat – on the beat, between the beat, ahead of it (by a lot, by a little), behind it (by a lot, by a little) – creates a third layer of pulsation. Against these three

layers, pitches move – high note, low note, in between, back up, higher still – and the resulting contours of melody, countermelody, or bass line create another infinitely varied pulsation, defined by the pace at which the pitches (or general areas of pitch) recur. The same pitches (or areas of pitch) vary in loudness, perhaps in a clichéd manner – high and loud, low and soft – but often in a marvelously ingenious and unpredictable manner, thereby creating yet another infinitely varied pulsation. Finally, a steady or changing vibrato, if present, pulsates in relationship to the ground beat, perhaps moving in phase with that ground beat but more often defining, as it were, a different and variable beat. When these layers are presented in the right way – whatever that may be – the result swings. It is as if the patterns of human speech that yield sense had been translated by analogy into an equivalent, subtle, complex musical rhythm, yielding swing (12 f.).

In seiner Studie *Swing and Motive in Three Performances by Oscar Peterson* (Journal of Music Theory XLIII, 1999), worin „the role of motive and structure in the experience of swing" mittels „Schenkerian analysis" (283) gezeigt werden soll, versucht St. Larson den komplexen, als swing bezeichneten mus. Gestaltungsvorgang einleitend durch Analogien mit den physischen Erfahrungen beim Schaukeln zu veranschaulichen:

...a little reflection about the physical experience of swinging can give us clues for musical analysis.

On a park swing, momentum carries us up in the air.	*Music swings in directly analogous ways.* In a swinging musical performance, musical inertia carries us „up in the air." That feeling of being „up in the air" may be expressed musically through the use of pitch height, tonal instability, or rhythmic instability. Our language reflects this – we speak of „high" notes, „heightened" dissonance, and „up" beats.
We seem to float for a moment, temporarily free (yet still aware) of gravity.	Swinging music seems to float these moments, temporarily free (yet still aware) of musical gravity.
Then we gather momentum as we move through that point where we would ultimately come to rest, so that the ma-ximally stable point is also infused with maximum im-petus; each motion flows smoothly into the next so that the end of one motion becomes the beginning of the next and the momentum of one motion carries us through possible stopping points.	Then we gather momentum as we move through downbeats, infusing those otherwise rhythmically stable points with maximum impetus; each musical motion flows smoothly into the next so that the end of one gesture becomes the beginning of the next and the musical inertia of one motion carries us through possible stopping points.
We can put our own energy into the swinging motion, but we experience it more as something that carries us, rather than as something that requires energy or control from us.	When we swing as performers, we can put our own energy into the swinging musical gestures, but we also experience swing as something that carries us, rather than as something that requires energy or control from us. As listeners, that feeling of being carried by swing is part of what makes it engaging or even compelling.
The whole experience induces a feeling that celebrates the enjoyment of patterned repetition.	The whole experience induces a feeling that celebrates the enjoyment of patterned repetition.
And – though we are largely unaware of it – our enjoyment of swinging relies in part on the sense of security we get from feeling that the swing is supported by a stable structure (recall or imagine swinging on a swing set whose feet do not stay on the ground).	And – though we are largely unaware of it – our enjoyment of musical swing relies in part on the sense of security we get from feeling that the music is supported by *both* a stable voice-leading structure *and* a stable metric hierarchy (284 f.).

(4) Mit dem Verständnis von Swing als einer primär rhythmischen Eigenheit des Jazz verbunden ist die Auffassung eines angemessenen MITTLEREN SPIELTEMPOS, das als „swing tempo" bezeichnet wird:

H. Panassié, *Le Jazz Hot* (Paris 1934): ...sur le „swing tempo", c'est-à-dire un tempo ni lent ni très vite, tempo nonchalant et aisé, Teddy [Wilson] nous paraît incomparable... (158);
ders., *The Real Jazz* (New York [1942] ^{3}1944): As a general rule extremely rapid tempos are not favorable to a good interpretation... It is in the moderate tempos... that the orchestra can play the finest swing (40);
A. Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz* (Paris 1954): On a remarqué cependant que les infrastructures les plus favorables au swing sont celles où le tempo appartient à une juste milieu: le „medium tempo" ou „moderato", dont la vitesse avoisine 168 = ♩, a été surnommé „swing tempo" (239);
C. Gr. von Mecklenburg, *Zur Theorie: Definition u. Gegenüberstellung d. Begriffe „after-beat" u. „two-beat", „beat" u. „Takt", „off-beat" u. „Synkope", „swing" u. „drive"*, in: *Jazz aktuell*, hg. von Cl. Schreiner (Mainz 1968): Zu rasche, gehetzte oder zu langsame, schleppende Tempi swingen nicht... Nur geeignete, meist mittlere bis rasche Tempi lassen swing zu, nämlich solche, die ein gelöstes (relaxed) Spiel gestatten, das im Musiker wie beim Hörer den Eindruck des Fließens, Schwingens und Schwebens erweckt... (204).

III. Der Begriff Swing ist mit TOPOLOGISCHEN VORSTELLUNGEN BEZÜGLICH PRODUKTION UND REZEPTION verknüpft. So bezieht Fr. Norris den Ausdruck swing auf eine instinktive Fähigkeit, Jazz zu spielen oder (hörend) aufzufassen:

The Music Goes 'Round and Around (The New Republic, 29. 1. 1936): „Swing," a word that means more than any other in the jazz lexicon, has proved particularly obdurate

to analysis. Swing is to jazz what the poetic quality is to verse. And it is just as indefinable. After you have said that it is an instinctive ability to appreciate or execute jazz rhythms and melodic forms, you have probably said all there is to say (335).

(1) Auf die einer Reihe von Jazzmusikern Anfang 1936 von einem Journalisten gestellte Frage „What Is Swing?" antwortet Gl. Miller lapidar: „Something that you have to feel" ([G. Wright], *Swing, Swing, Oh Beautiful Swing!*, Metronome LII, Februar 1936, 33). In Erklärungen von Swing begegnet der Ausdruck FEELING häufig:

Gypsie Cooper, *Can Women Swing?* (Metronome LII, September 1936): ...without trying to define it [sc. swing], which no one yet has successfully done, let's say it is just a feeling (30);
B. Carter: As I understand it, ...swing is the *feeling* that you put into the performance (zit. nach: The Two Deuces [B. Ulanov], *Jazz versus Swing*, Metronome LX, April 1944, 23);
N. D. Hinton, *The Language of Jazz Musicians* (Publ. of the American Dialect Society XXX, November 1958), Eintrag *swing*: To play well in all senses, technically and otherwise, but especially to have the basic feel for jazz rhythms (47);
G. Schuller, *The Swing Era. The Development of Jazz 1930–1945* (New York u. Oxford 1989): There are certain preconditions without which swing cannot occur. One is a regular reiterated beat, a regular pulse, either explicit... or implicit...
Second, these rhythmic impulses – both the notes a musician is actually playing and the pulse underlying those notes, whether in a 2-bar break or a seven-minute improvisation – must be *felt*. They cannot be calculated, counted, intellectually arrived at, and still produce swing... For a condition of „swing" to exist, any calculating, studying, and practicing must have been translated into a *feeling*. It must arise not from the mind or the brain – although the brain may be involved with its controlling critical capacities by receiving the information conducted to it by the ear – but from one's instincts and natural, at times even unconscious, impulses and feelings. When swing occurs it is innate, not studied (223 f.).

(2) Zudem gilt Swing als eine mus. Qualität, die auf einer quasi NATURHAFTEN DISPOSITION, primär bei „negro musicians", beruht. Bereits der bislang früheste ermittelte Beleg des jazzbezogenen Ausdrucks Swing hebt darauf ab, daß Jazz unmittelbar auf einem spezifischen Rhythmussinn (‚wilder') afrikanischer Musiker basiere:

W. Kingsley, *Whence comes jass?* (New York Sun, 5. 8. 1917): Variously spelled Jas, Jass, Jaz, Jasz, and Jascz. The word is African in origin... Jazz is based on the savage musician's wonderful gift for progressive retarding and acceleration guided by his sense of ‚swing' (zit. nach: Fr. Tirro, *Jazz. A History*, New York u. London [2]1993, 89).

Das wesentliche Element authentischer Jazzmusik ist für H. Panassié ausdrücklich „le ‚swing' nègre" (*Le Jazz Hot*, Paris 1934, 28). Impliziert wird mit dieser Formulierung, daß Swing auf einem rassischen Vermögen beruhe, eine vielfach zu findende Behauptung:

E. Jackson, *Dance and Popular Music* (The Gramophone XI, Januar 1934): ...the band [sc. Fl. Henderson and His Orch.] produces its grand swing... as only negro musicians can make it (330);
G. Simon, *Dance Band Reviews* (Metronome LI, Juni 1935): Chick Webb's band is a neatly rounded outfit... And when those darksters start swinging things up there, they really swing...
Melody sections join right in ...because of the natural swing that any colored musician feels... (19);
ders., *Dance Band Reviews* (Metronome LI, Juli 1935): Colored bands swing. Teddy Hill's band is a colored band. Teddy Hill's band swings – and how! The boys are blessed... with their natural ingrained swing... (15);
P. E. Miller, *Are Colored Musicians Superior to Whites?* (Down Beat III, Oktober 1936): ...since swing music is... the sole creation of the Negro, it is only to be expected that the first-rate virtuosi jazz will be found in the Negro race. We might even go so far as to say that swing music has been the one artistic creation of the Aframerican [sic], and although its beginnings were crude, literally thousands of Negroes have since put forth their finest (because instinctive) efforts to enrich and enliven it (5);
H. A. Steig, *Profiles: Alligator's Idol* (The New Yorker, 17. 4. 1937): Benny [Goodman] considers the colored outfits of Count Basie and Chick Webb „real swing bands," which is the greatest compliment he can pay. He has a high regard for colored musicians in general. They are better natural swingmen than whites... (34);
I. Kolodin, Kap. *Swing Is Here*, in: B. Goodman (mit I. Kolodin), *Kingdom of Swing* (New York 1939): ...there was an element in the playing of the best Negro bands... that could not be identified as an expression of anything in the written parts they were using...
It is this quality, originally peculiar to the performance of Negro bands playing freely, without arrangements of any sort..., that was characteristically described as swing (173 f.);
C. Gr. von Mecklenburg, *Zur Theorie: Definition u. Gegenüberstellung d. Begriffe „after-beat" u. „two-beat", „beat" u. „Takt", „off-beat" u. „Synkope", „swing" u. „drive"*, in: *Jazz aktuell*, hg. von Cl. Schreiner (Mainz 1968): Um swingend, also mit swing oder drive zu spielen, ist eine bestimmte Körpereinstellung nötig, die der Neger, rassisch bedingt, zumeist mitbringt, die der Weiße jedoch in der Regel sich erst aneignen muß (202).

Auch als geschlechtsspezifisches Vermögen wird Swing vielfach angesehen. Verbreitet war die Ansicht „that women were congenitally incapable of that ineffable quality that made jazz ‚swing'" (Stowe 1994, 170). Aus eigener Erfahrung bemerkt 1936 G. Cooper, Saxophonistin in Ph. Spitalnys All-Girl Orch., es sei „not easy to be a pioneer girl swing musician"; angesichts bestehender Vorurteile seien Musikerinnen tatsächlich „less free to swing" (*Can Women Swing?*, Metronome LII, September 1936, 30; vgl. hierzu im weiteren Bindas 2001, 131 ff.). Die Vorstellung von swing als männlicher Befähigung begegnet auch im folgenden Kurzporträt der Pianistin M. L. Williams:

H. Panassié, *Hot Jazz. The Guide to Swing Music* (New York 1936): Her hot, panting right hand phrases, and the swing she gets by accentuations in the bass by the left hand, must both admired. Mary Lou Williams' playing is like that of a man; one would never guess that it was a woman playing (118).

(3) Das Verb to swing charakterisiert auch SENSOMOTORISCHE REAKTIONEN auf einschlägige Musik:

G. Seldes, *No More Swing?* (Scribner's, November 1936): ...at the Onyx Club, in New York, where Stuff Smith leads his [swing] band, ...no room whatever is provided for dancing. ...the patrons – almost too many for comfort – crowd in for the single, specific purpose of listening to the music.
It might be more accurate to say „feeling the music." You do not lend an ear; to swing, you expose your entire body (71).

Während ein solcher Wortgebrauch eher selten nachweisbar ist, werden Formen einer von Swing ausgelösten Rezeption immer wieder angesprochen. So umschreibt ein weiterer Bericht über die New Yorker Swing-Lokale in der 52nd Street (zu denen der erwähnte Onyx Club gehörte) die Aufnahme von Swing beim Publikum wie folgt:

A. Green, *Swing It!* (Variety CXXI/3, 1. 1. 1936): None of the West 52nd street swing joints has a dance license or a dance floor. The appeal is all ear; it may inspire to hoof, or sway, or syncopate, or hotcha... but there isn't room for any hoofing (188).

An gleicher Stelle werden die zwei Leiter der damaligen Hausband im Onyx Club mit einer Aussage zitiert, die als ein auf Swing bezogener Topos noch aktuell begegnet:

ibid.: Farley-Reilly observe that swing music makes you wanna swing and snap your fingers (188);
G. Schuller, *The Swing Era. The Development of Jazz 1930–1945* (New York u. Oxford 1989): In its simplest physical manifestation swing has occurred when, for example, a listener inadvertently starts tapping his foot, snapping his fingers, moving his body or head to the beat of the music (223).

Als Bezeichnung für einen jugendlichen Swingfan (siehe unten, IV. (3)) ist der sprechende Ausdruck „jitterbug" gängig – to jitter bedeutet (nervös) zittern –, „whose reaction to swing is always physical" (P. Tamony, *Jitterbug*, San Francisco News Letter & Wasp, 3. 3. 1939; zit. nach: H. L. Mencken, *The American Language*, Suppl. II, London 1948, 710; nach Tamony findet der Begriff Jitterbug „late in 1935" Verbreitung, doch am 22. 1. 1934 bereits haben C. Calloway and His Cotton Club Orch. den Titel *Jitter Bug* eingespielt [Victor 24592]):

Swing (Life, 8. 8. 1938): Jitterbugs are the extreme swing addicts who get so excited by its music that they cannot stand or be still while it is being played. They must prance around in wild exhibitionist dances..., or yell and scream loudly... (56);
Vocabulary of Swing Terms, in: P. E. Miller, *Down Beat's Yearbook of Swing* (Chicago 1939), Eintrag *jitterbug*: a swing fan (not a true swing music lover) who expresses his fondness for swing music by eccentric dancing or emotional gestures and gyrations (174); eine solche, eher abwertende Sicht der Jitterbugs, deren Gehabe es einem „real fan" unmöglich mache „to enjoy a band's playing", teilt Miller etwa mit D. Jacobs (*They're Turning Swing into a Caricature*, Metronome LIV, Oktober 1938, 61); zu den zeitgenössischen Debatten um die Jitterbugs vgl. im weiteren Stowe (1994, 30 ff.) u. Erenberg (1998, 56 ff.).

Daß das Jazzspiel „avec swing" zum Tanzen unwiderstehlich herausfordere, habe ihm 1933 der damalige Klarinettist des Duke Ellington Orch. erklärt, erinnert sich H. Panassié:

Douze années de jazz (1927–1938). Souvenirs (Paris 1946): J'interrogeai aussi Barney [Bigard] sur le „swing"... Barney me confirma dans l'opinion que „jouer avec swing", c'était tout simplement exécuter des phrases avec des accentuations qui poussaient irrésistiblement à danser (114).

Als Bezeichnung für das Tanzen zu swing music ist „swing dancing" nachzuweisen; freilich sind hierfür umgangsmäßig eine Reihe weiterer Slangausdrücke gebräuchlich, neben „jitterbugging" (siehe oben) etwa „shagging" oder „rug-cutting" (vgl. darüber hinaus H. Spring, *Swing and the Lindy Hop: Dance, Venue, Media, and Tradition*, American Music XV, 1997):

C. Ager, *Swing Dancing* (Variety CXXV/4, 6. 1. 1937): Even those who sicken at the very word ‚swing'..., if they've followed the goings-on of the younger generation this past holiday season, must admit that swing bands have justified their existence at last, for they've developed a new style dancing in the younger set – Swing Dancing, call it...
After years of dancing in darkest despair, of straying about the dance floor as if they didn't care if they lived or died, young people have, with swing dancing, come into their birthright.
...swing dancing is the younger set's answer to the challenge of the improvisations of the music. It's pedal dexterity on the dance floor to match the digital flourishes of the band. It's the translating of hot licks into hot steps (188);
Vocabulary of Swing Terms, loc. cit., Eintrag *shag*: a form of dance inspired by swing music (176);
R. Tyson, *A Guide to Variety* (American Speech XV/2, April 1940), Eintrag *rug-cutting*: Violent, eccentric dancing (205 a); eine etymologische Erklärung bietet Z. N. Hurston (American Mercury, Juli 1942): „Rug-cutter, originally a person frequenting house-rent parties, cutting up the rugs of the host with his feet; ...now means a good dancer" (zit. nach *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, XIV, 221 c); vgl. in diesem Zusammenhang auch Fl. Henderson and His Orch., *Rug Cutter's Swing* (Aufnahme New York, 25. 9. 1934, Brunswick 01974).

Im Kontext der Beschreibung und Benennung unterschiedlicher Rezeptionsmodi von Swing ist die Behauptung A. M. Dauers zu sehen, daß der Stilbegriff selbst sich von einer körperlichen Erlebensform ableite, die durch eine charakteristische Off-beat-Gestaltung ausgelöst werde:

Jazz. Die magische Musik. Ein Leitfaden durch d. Jazz (Bremen 1961): Der Swing-Stil ist... eine harmonische, vertikale Musizierform... Dadurch erscheint der off-beat... zusammengefaßt zu einer gemeinsamen, für alle Stimmen verbindlichen rhythmischen Bewegung. Durch diese gebundene Vereinfachung vervielfacht er zugleich seine ekstatische Wirkung. An Stelle des rhythmischen Reichtums einzelner Melodien wird er im harmonischen Satz *bewußt* und massiert angewendet, um eine schwebende, schwingende Spannung beim Hörer hervorzurufen. Dieser empfindet sie als einen Reiz, den er mit Leichtigkeit in eine schwingende, wippende Körperbewegung umsetzt. Die schwunghafte Wirkung des off-beat wird zum *primären* stilistischen Prinzip, das dem Swing seinen Namen gibt (113).

IV. Als swing music bzw. swing bezeichnet wird schließlich eine STILRICHTUNG DES JAZZ, wobei der im wesentlichen wohl mündliche Prozeß von Einführung und Etablierung des Stilbegriffs in der ersten Hälfte der 1930er Jahre nur umrißhaft deutlich ist. Der früheste bislang ausgemachte Beleg für die Stilbezeichnung swing music (1933 meint J. Hammond en passant, das Fl. Henderson Orch. sei „still without rival for swing music" [*American News: Recording Triumphs*, Melody Maker VIII, Januar 1933, 23]) impliziert einen umgangsmäßig offenbar bereits gängigen Ausdrucksgebrauch (über Hammond, den wohl wichtigsten Promotor des „Swing", vgl. beispielsweise Erenberg 1998, 122 ff.). Schon zuvor ist in einer Plattenbesprechung der gleichen Zeitschrift die Prägung swing band für ein im Swingstil spielendes Jazzensemble nachzuweisen, die eng geknüpft ist an eine Bemerkung über den spezifisch rhythmischen Charakter der in Rede stehenden Einspielung (vgl. oben, II. (1)):

[Sp. Hughes, D. Ingham], *Gramophone Review: Hot and New Style Records* (Melody Maker VII, November 1932): Every beat of this record [sc. Baron Lee and His Blue Rhythm Band, *Sentimental Gentleman from Georgia*] breathes rhythm... If you are ever asked what a „swing" band is, play this record and the question will be answered for good (929).

Daß die in England erscheinende Zeitschrift Melody Maker die Entwicklungen „in these days of rip-roaring swing playing" aufmerksam verfolgt ([Sp. Hughes], *Mike's Disc-course*, Melody Maker VIII, März 1933, 235), ist wohl Grund für ein Mitte 1935 veröffentlichtes Statement, wonach swing, das „new catchword" der Jazzwelt, „was first coined in the pages of the MELODY MAKER" (*Debunking the Frankenstein of Jazz... Swing!*, Melody Maker XI, 3. 8. 1935, 6). 1936 bemerkt L. Armstrong, es sei „funny that swing music got its first serious recognition, not at home, but in Europe" (*Swing That Music*, New York 1936, 75), und er erwähnt in diesem Zusammenhang etwa die britischen Rhythm Clubs (hg. von L. Hibbs erscheint ab März 1935 Swing Music. A Monthly Magazine for Rhythm Clubs u. a. mit Besprechungen von Platten und Radiosendungen, Musikerporträts; eine Anzeige der Firma Brunswick in der ersten Ausgabe wirbt für Einspielungen der „GREATEST SWING BANDS" [3]) sowie H. Panassié, dessen Buch *Le Jazz Hot* (Paris 1934) als erste fundierte Würdigung der neuen Stilrichtung des Jazz gilt:

J. Hammond, *Lettre d'Amérique* (Le Jazz Hot, März 1935): ...Hugues' book Le Jazz Hot is marvellous from start to finish. ...the details and definitions in the book make it by far the most important single event that ever befallen swing music (10).

Zwei einschlägig betitelte Platteneinspielungen von 1932 (Duke Ellington and His Orch., *It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)*, Brunswick 6265, und B. Moten's Kansas City Orch., *Moten Swing*, Victor 23384, letztere nach Erscheinen von J. Hammond [*Benny Moten Makes His Mark*, Melody Maker VIII, Mai 1933, 351] als „far the best swing record of the month" bezeichnet) stehen im Kontext einer seinerzeit sich anbahnenden Durchsetzung von swing als Stil und Stilbegriff; ein Mythos ist insofern die rückblickende Behauptung, daß Ellingtons Stück „named the whole era that was to follow in three years" (B. Ulanov, *A History of Jazz in America*, New York 1955, 185):

Ellington, *Music is ‚Tops' to You and Me... And Swing Is a Part of It* (Tops 1938): ...swing, as a style, had not been discovered. I was helping to develop it – along with lots of others. As far back as 1932 – several years before anybody ever heard of jitterbugs or jam sessions – I composed, published, and played a piece entitled „It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing" (zit. nach *Keeping Time. Readings in Jazz History*, hg. von R. Walser, New York u. Oxford 1999, 108);
Ellington berichtet später, bei besagtem Titel würde es sich um einen Ausspruch des bis 1929 seinem Orch. angehörenden, 1932 verstorbenen Trompeters J. W. „Bubber" Miley handeln (*The Most Essential Instr.*, Jazz Journal XVIII, 1965): Bubber was one of the great [jazz] men, in fact Bubber was the first man I heard use the expression, „it don't mean a thing if it ain't got that swing" (zit. nach *The Duke Ellington Reader*, hg. von M. Tucker, New York u. Oxford 1993, 371).

Die Swing genannte Stilrichtung des Jazz erlangt in den USA von 1935 an für rund ein Jahrzehnt eine solche Popularität und publizistische Beachtung, daß Zeitgenossen bereits von Swing-Ära oder -Zeitalter sprechen. Quellen aus der zweiten Hälfte des Jahres 1935 indizieren das Ende der „subterranean period of swing music" (Fr. Norris, *The Music Goes 'Round and Around*, The New Republic, 29. 1. 1936, 334). So verheißt etwa ein Fachmagazin für die kommende Saison:

Is Dixieland Stuff Coming Back? (Metronome LI, September 1935): It's going to be a great swing year... To all intents and purposes, the new season will probably show a decided swerve from sweet to swing stuff, and bring forth possibly

something entirely new in dance tempos... Straws in the wind are... record companies going for swing music more than ever, publishers getting out more hot stuff, radio bands calling for more brass, proprietors over the country demanding more pep... (25).

Wenig später richtet die Zeitschrift Variety, die aus unterschiedlichen Bereichen der Unterhaltungsbranche (Film, Rundfunk, Schallplattenindustrie usw.) stets aktuell informiert, eine Rubrik *Swing Stuff* ein (erstmals: Variety CXX/8, 6. 11. 1935, 48). Unter dem Eindruck des Erfolges von swing music ist bald schon davon die Rede, 1935 habe die „swing era" begonnen; der dafür bislang früheste Beleg (*Phil Spitalny Says „Pop Music Reflects Emotional Pulse of Nation"*, Down Beat IV, Dezember 1937, 2) dürfte einen publizistisch bereits gängigen Topos aufgreifen. In der ersten Phase breiter Resonanz von swing music werden die Meriten vor allem eines Jazzmusikers immer wieder herausgestrichen:

If any one musician brought about the Swing Age, it is Benny Goodman (Saturday Evening Post, 7. 5. 1938; zit. nach Art. *swing*, in: *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford [2]1989, XVII, 418 a).

*

Exkurs: Nur einige wenige, in begriffsgeschichtlicher Hinsicht relevante Belege über den Aufstieg des B. Goodman Orch. zur „outstanding swing band" seien angeführt. Als „hot band" mit „swing" (vgl. unten, IV. (1)(a)) charakterisiert es G. Simon nach einem der (1934/35 regelmäßigen) Auftritte in einer kommerziellen Radioshow (über die Beteiligung an diesen von der National Biscuit Company zu Werbezwecken gesponsorten „Let's Dance"-Shows auf NBC sowie die mus. Entwicklung des Goodman Orch. während dieser Zeit vgl. R. Firestone, *Swing, Swing, Swing. The Life & Times of Benny Goodman*, New York u. London 1993, 105 ff.):

Dance Band Reviews (Metronome LI, Juni 1935): ...the boys proved right off that they were a ranking hot band; plenty of sock and swing via superb arrangements and astounding ensemble and individual execution (19).

Im Sommer 1935 auf Tournee, erzielt Goodmans „Let's Dance" Band in Los Angeles (Palomar Ballroom) einen Sensationserfolg. Der dortige Eröffnungsabend (am 21. 8. 1935) gilt schon bald als „that crucial night... when swing went over like an avalanche" (G. Gilbert, *Swing It! And Even in a Temple of Music*, New York Times, 16. 1. 1938, Section 8, 7 d; vgl. auch die Schlagzeile *Goodman Wakes Up West Coast with „Swing" Style*, Down Beat II, September 1935, 4). In der einschlägigen Literatur wird dieser Auftritt (vgl. hierzu J. L. Collier, *Benny Goodman and the Swing Era*, New York u. Oxford 1989, 158 ff.) häufig als Auftakt der Swing-Ära bezeichnet:

M. W. Stearns, *The Story of Jazz* (New York [1956] [5]1967): The Swing Era was born on the night of 21 August 1935 (211);
Firestone, *Swing, Swing, Swing*, loc. cit.: The date of the Palomar opening – August 21, 1935 – has gone down in the history of popular music as the night the Swing Era was born (149).

Am 6. 11. 1935 beginnt ein mehrmonatiges Engagement in Chicago (Congress Hotel), für das nun Goodman and His „Swing" Band angekündigt wird (schon zuvor allerdings gibt es andere einschlägig bezeichnete Jazzensembles, etwa R. Norvo and His Swing Septet [Plattenaufnahmen u. a. am 26. 9. 1934]). Die Wahl des Bandnamens spielt der Leiter selbst im Rückblick etwas herunter:

Goodman (mit I. Kolodin), *Kingdom of Swing* (New York 1939): Looking back on the clippings we have I notice that this was the first time we were booked as a „swing" band – with the words printed just that way, as if it was something in a foreign language. At the time, we didn't regard it as anything very important, just a tag that would associate us with something definite in the public mind... (204 f.).

Während des Chicagoer Engagements findet auf Einladung des dortigen Rhythm Clubs am 8. 12. 1935 eine vielbeachtete Session statt, die C. Cons in einer Besprechung als „a landmark in swing history" bezeichnet (vgl. Beleg unten, IV. (3)). Auf das damalige Presseecho führt Goodman sowohl die weitere Verbreitung des Ausdrucks swing wie auch seine Erhebung zum „king of swing" zurück:

Kingdom of Swing, loc. cit.: All the Chicago papers had stories on the concert... It was our good luck that Frank Norris of *Time* was a fan. He ran a long story about the concert, with several pictures, which gave the thing national prominence. It was just about then, I think, that the writers picked up the expression „swing" and started talking about the „king of swing" and a lot of stuff like that. I wanted to play that down and keep the expression „king of swing" out of our publicity, because I didn't know how long this was going to last, and I didn't want to be tied down to something people might say was old-fashioned just because they got tired of the name, in a year or so. But there was no way of avoiding it, so we had to go along with what the public wanted to call us (209).

Der Durchbruch des Goodman Orch. (und mit ihm der des Stilbegriffs swing) manifestiert sich etwa in einer ganzseitigen Anzeige der Music Corporation of America (der Agentur, bei der die Band unter Vertrag stand) auf dem Backcover der letzten Ausg. des Jahres 1935 von Variety (mit der Schlagzeile *America Says „Let's Dance" to the Greatest Swing Band in the Country*; Variety CXXI/2, 25. 12. 1935, 56) oder dessen Benennung als „outstanding swing band as well as the sensation of the year" durch den Jazzkritiker G. Simon (*The Best Bands of the Year 1935*, Metronome LII, Januar 1936, 35).

*

Die Entwicklungen in den Folgejahren werden im einzelnen unterschiedlich beurteilt; während etwa K. Kyser, Leiter einer Sweet-Band, laut Newsweek vom 25. 7. 1938 „the height of the so-called ‚swing era'" bereits überschritten sieht und prognostiziert „that swing will soon be put back on the record shelf" (*‚Swing' Is On the Way, But Up or Down? Embattled Experts Can't Agree*, 26), meint P. E. Miller mit Blick auf die Plattenveröff. gerade dieses Jahres, daß „the era of swing has definitely reached a new high" (*Banner Year for Phono Records*, Down Beat VI, Januar

1939, 18). Ab Mitte der 1940er Jahre besteht allerdings zunehmend Einmütigkeit über das Ende einer Stilphase der Jazzgeschichte:

T. Beneke, *Swing Was Never King* (Metronome LXIII, Februar 1947): Now that the novelty of the word „swing" has worn off, people see that a few of the old „swing" bandleaders are quitting the business or breaking up for vacations and immediately assume that swing's popularity has fallen off (37); der in der Überschrift schon angedeuteten These, swing music habe selbst in der nach ihr benannten Stilperiode keine herausragende Rolle gespielt, widerspricht R. McKinley (*,Ooh, What you Said, Tex!'*, Metronome LXIII, März 1947), freilich konstatiert auch er das Ende der Swing-Ära: „What Tex... implied throughout his article without ever actually stating it, was this: take a count of *all* the organized orchestras throughout the land at any one time and you will find that what is called „sweet" music predominates. ...I must retort that swing *was* King from 1936 to 1940 – and... an even contender during the war years of mid-'43 to shortly after V-J Day [sc. Victory over Japan-Day, 2. 9. 1945]" (19);
M. Levin, *Jazz Is Neurotic* [Interview mit St. Kenton] (Down Beat XV, Januar 1948): Do you have a swing band? [Kenton:] No, because swing is dead, gone, finished. It was useful as a transitory form, but what we are doing now not only out-dates it, but makes it sound playfully elementary (1).

Der Stilbegriff swing wird schließlich lapidar als „Antique kind of jazz" definiert (*Far-Out Words for Cats*, Time, 8. 11. 1954, 70).

(1) Die Stilbezeichnung Swing wird als SYNONYM ZU JAZZ betrachtet. Daß swing „really just another word for jazz" sei (H. A. Steig, *Profiles: Alligator's Idol*, The New Yorker, 17. 4. 1937, 27), ist ein in der Swing-Ära allerdings nicht unumstrittener Standpunkt (vgl. dazu unten, IV. (2)(c) u. (d)). So konstatiert B. Ulanov (unter dem Pseudonym The Two Deuces) schließlich gar eine „complete confusion that has surrounded the use of the two terms ever since ,swing' became accepted popularly" (*Jazz versus Swing*, Metronome LX, April 1944, 22), um seinen eigenen Standpunkt hernach unmißverständlich deutlich zu machen: Nicht nur bezeichneten beide Begriffe das Gleiche, sondern im Prinzip auch sei der Ausdruck Jazz überflüssig geworden:

Since the word „swing" has become accepted by the masses and can't be suppressed, it seems logical to let the term „jazz" fade out entirely and call everything swing from now on... But unfortunately that word „jazz" has a habit of clinging...
At all events, let us reiterate emphatically this most important point:
Swing has not replaced or spoiled jazz. It is not a different music from jazz. It is just a different word (ibid.); im Anschluß zitiert Ulanov einige von ihm bezüglich einer Differenz von Swing und Jazz befragte Musiker, wobei etwa R. Eldridge („Difference between jazz and swing? Hell, no, man, It's just another name") oder Z. Singleton („Swing is just a modern term to denote jazz") mit seiner Sicht übereinstimmen (23).

(a) Nachdem beide Stilbezeichnungen offenbar für eine gewisse Zeit parallel und gleichsinnig Verwendung finden, tritt Swing gegen Mitte der 1930er Jahre verstärkt an Stelle des Ausdrucks HOT JAZZ. Im einzelnen ist dieser Prozeß nur relativ vage faßbar, doch kündet die mit der Übersetzung erfolgende Titeländerung des seinerzeit als Standardwerk geltenden Buchs von H. Panassié (*Le Jazz Hot*, Paris 1934; *Jazz Hot. The Guide to Swing Music*, New York 1936) von jener sich anbahnenden Begriffsablösung. Die Musik der „Hot"-Ensembles „has recently become popular under the name ,swing'", bemerkt W. Sargeant (*Jazz: Hot and Hybrid*, New York 1938, 23), P. E. Miller bezeichnet swing als „the latest name for hot jazz music" (*Down Beat's Yearbook of Swing*, Chicago 1939, 176), und I. Kolodin meint:

Number One Swing Man (Harper's Magazine, September 1939): ...that word [sc. swing] was finally sold to the public as a more decorous term (for the same thing) than „hot jazz"... (437).

Im Jazzslang verbreitet sind zugleich Ausdrücke zur Charakterisierung von swing music unterschiedlicher „hotness":

H. A. Steig, *Profiles: Alligator's Idol* (The New Yorker, 17. 4. 1937): The music of hot bands... is referred to as *swing* or *jive*, of which... are several kinds. Accepted meanings vary according to locale, and the terms overlap, but, roughly, the most-used designations, in order of increasing hotness, are *gut-bucket*, *screw-ball*, and *whacky*, the last being the wildest, most unbridled kind of swing (27).

Die synonym gebrauchten Bezeichnungen hot jazz und swing sind laut Panassié jede für sich in einem gewissen Maße mißverständlich; da beide im eigentlichen Sinne „authentic" bzw. „real jazz" meinen, bevorzugt er den Begriff jazz music:

The Real Jazz (New York [1942] [3]1944): I am well aware that there are other words used to describe authentic jazz – the most common being „hot jazz" and „swing music." But experience has shown that these terms create confusion. The expression „hot jazz," which I first thought would be a good one to use, seems to imply that there are two varieties of authentic jazz in existence: hot jazz and some other kind. In reality there is only one real jazz. As for the term „swing music," it has been too frequently used to designate a new form of jazz when no such new form existed...
...it seems preferable to stick to the original designation and to reserve the expression „jazz music" for the one and only authentic jazz (4).

*

Exkurs: Den begrifflichen Gegenpol zu hot jazz (und mithin zu swing music) bildet nach verbreitetem Verständnis sweet jazz:

Steig, *Profiles...*, loc. cit.: Swing is really just another word for jazz, but it has come to imply hot jazz, as distinguished from the sweet jazz developed by Paul Whiteman, with his violins, muted brasses, and soft symphonic effects (27).

Dergleichen Musik werde durch die Verbreitung von swing aus dem Feld geschlagen, wie Anhänger des „real jazz" triumphieren: swing music würde die Öffentlichkeit „succesfully weaning... from the saccharine diet of the lollypop bands", meint zu Beginn der Swing-Ära etwa C. Cons (*What Is Swing? Here Is the Answer!*, Down Beat III, April 1936, 1). L. Armstrong beklagt allerdings im gleichen Jahr, daß viele Menschen „American jazz music" noch nicht verständen und damit „the difference between trashy, popular jazz and fine swing music" (*Swing That Music*, New York 1936, 29).
Der zeitgenössische Jazzslang kennt eine Fülle bildhafter Wendungen für die Vertreter des anderen Lagers und deren mus. Produktionen:

Steig, *Profiles...*, loc. cit.: Dance musicians... not up on current idioms are *corny*, *on the cob*, or *strictly union*, and, if their playing is oversweet, *icky*. Those who can't improvise but can just read the *spots* are known as *papermen*, *salon men*, or *long-haired boys*. Sweet bands are *long-underwear gangs* and their music is *commercial*, *compromise*, or, worst of all, *schmaltz* (27); zur Erklärung von zwei der umgangssprachlichen Ausdrücke vgl. *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, Art. *corny* („Of such a type as appeals to country-folk [die Grundbedeutung von engl. corn ist Mais]; rustic or unsophisticated; tiresomely or ridiculously old fashioned or sentimental; hackneyed, trite; inferior"; III, 949 b) und E. J. Nichols, W. L. Werner, *Hot Jazz Jargon* (Vanity Fair XLV/3, November 1935, 71), zit. nach *The Oxford Engl. Dictionary*, loc. cit., Art. *schmaltz* („*Schmaltz* [cf. the German *schmalz*, meaning grease] is a derogatory term used to describe straight jazz"; XIV, 626 a).

Eine von swing geschiedene Kategorie ist auch die sogenannte Mickey Mouse music, „a very simple kind of music, using trick musical effect, played by commercial bands. It is... held in contempt by swing musicians" (Miller, *Down Beat's Yearbook...*, loc. cit., 174); der Ausdruck „referred to the sort of pseudo-jazz that accompanied animated cartoons" (N. D. Hinton, *The Language of Jazz Musicians*, Publ. of the American Dialect Society XXX, November 1958, 46).

*

(b) Bereits in der ersten Phase der Swing-Ära erfährt das Verständnis von swing music als „authentic jazz" eine gewisse AUSHÖHLUNG DURCH UNDIFFERENZIERTEN GEBRAUCH des Begriffs:

P. E. Miller, *Real Swing Is Ellington's Jungle Jazz – Not Semi-Classic Music* (Down Beat IV, Juni 1937): The more I listen to current releases, the more I am convinced that something should be done about the loose application of the word swing. „Swing" in popular usage now embraces not only the music which it was originally intended to describe, but likewise almost every conceivable form of jazz composition, arrangement, and technique (14); swing als „the latest name for hot jazz music" würde „more freely used as a term applied to all popular jazz", stellt Miller an anderer Stelle fest (*Down Beat's Yearbook of Swing*, Chicago 1939, 176).

Mit dem Erfolg des swing bezeichneten Stils wird entsprechend alles benannt „which isn't classical", wie B. Goodman überspitzt formuliert:

Is Swing Dead? (Music & Rhythm, August 1941): All is not „swing" that's called „swing." ...The fault is not swing's. The fault lies with radio announcers, publicity booklets and movies that give the name „swing" to anything which isn't classical (10).

In diesen Zusammenhang gehört, daß aufgrund stilistischer Anlehnungen auch der sogenannte „sweet jazz" dem swing subsumiert wird. Er unterscheide sich von letzterem nicht grundsätzlich, sondern sei als dessen verfeinerte Form anzusehen, so der Anfang 1939 geäußerte Standpunkt von B. Woods in der „controversy over the two brands of swing" (gemeint sind damit sweet jazz und ‚eigentlicher' swing):

The Bands' Bonanza Days (Variety CXXXIII/4, 4. 1. 1939), Abschn. *Sweet vs. Swing*: Sweet isn't minus swing; it's simply more refined than the blaring output of some of the brassier sending aggregations (163); eine Reihe erfolgreicher sweet bands verfügten über „less headachey methods of swinging the latest pops", heißt es nachfolgend.

(2) Konkreter wird mit Swing eine ENTWICKLUNGSSTUFE DES JAZZ benannt.

(a) Die im Kontext beginnender publizistischer Aufmerksamkeit von swing music stehende Schlagzeile *Is Dixieland Stuff Coming Back?* (Metronome LI, September 1935, 25; zit. oben, IV.) ist Ausdruck einer seinerzeit durchaus verbreiteten Deutung der Jazzgesch., wonach die neue Stilrichtung – wesentlich wohl wegen der ihr zugeschriebenen improvisatorischen Qualitäten (vgl. oben, I.) – im Sinne einer REVITALISIERUNG authentischer Vorläuferentwicklungen verstanden wird, nachdem vorübergehend ein süßlicher, durcharrangierter Semi-Jazz dominiert habe. Während um 1930 „the national taste and patronage" auf „sweet music" orientiert waren, sei nun „the jazz renaissance... upon us in full force", heißt es dezidiert bei Fr. Norris (*The Music Goes 'Round and Around*, The New Republic, 29. 1. 1936, 334):

H. A. Steig, *Profiles: Alligator's Idol* (The New Yorker, 17. 4. 1937): In a sense, swing is a return to the jazz of 1915 (27); nachfolgend wird das Aufkommen des Swing auch als „resurrection of true jazz" bezeichnet;
I. Kolodin, *Number One Swing Man* (Harper's Magazine, September 1939): ...„swing"... is, basically, no more than a reversion to the kind of „hot jazz" that was played by the Dixieland Jazz Band of 1916 and derived from the Negroes of New Orleans (433);
ders., Kap. *Swing Is Here*, in: B. Goodman (mit Kolodin), *Kingdom of Swing* (New York 1939): ...the resurgence of this music [sc. swing] at some time (whether in 1934, 1935 or 1936) was inevitable as a reaction from the prettified jazz which had become the white man's fashion in the twenties (171).

(b) Damit einher geht die Übertragung des Stilbegriffs Swing auf FRÜHERE FORMEN DES JAZZ:

A. Green, *Swing It!* (Variety CXXI/3, 1. 1. 1936): Red McKenzie of the original Mound City Blue Blowers... dates swing from 1914 when Nick LaRocca and his Original Dixieland Jazz Band pioneered with their ‚Livery Stable Blues'... (188);
M. W. Stearns, *The History of „Swing" Music, I: Jazz Was Born in New Orleans about 1900* (Down Beat III, Juni 1936): The birth of swing music may be roughly dated as occurring in 1900... (4); die mehrteilige, als „History of ‚Swing' Music" erzählte Geschichte des Jazz findet ihre Fortsetzung u. a. mit dem Kapitel *Swing Moves from New Orleans to Chicago* (Down Beat III, August 1936, 6);
L. Armstrong, *Swing That Music* (New York 1936): Right here I want to say something more about swing...; where it came from, how it grew and what it is. It is just an accident that swing and I were born and brought up side by side in New Orleans, travelled up the Mississippi together, and, in 1922, ...where there in Chicago getting acquainted with the North... (71 f.).

In engem Konnex mit solchen retrospektiven Verortungen des Stilbegriffs stehen Bemerkungen hinsichtlich zeitlich teilweise weit zurückreichender Wurzeln von swing music sowie Äußerungen, wonach sie Neues recht eigentlich nicht verkörpere:

D. Voynow, *Nonsensical ‚Spouting-off' on Swing Amuses Old Swing Musician* (Down Beat III, März 1936): All this hullabaloo about Swing Music is so much nonsense. There isn't anything new about the idea at all, and the present crop of swing musicians have not originated any new styles but are still duplicating the efforts of the old timers (2); Voynow war Pianist der Wolverines, deren Plattenaufnahmen „are credited with swing pioneering" (A. Green, *Swing It!*, Variety Vol. CXXI/3, 1. 1. 1936, 188);
R. B. Tufts, *Defending Goodman* (New York Times, 23. 1. 1938): ...swing (the real article) has been played well on for twenty years now... Of course, swing has been lionized by the public at large only within the last three years or so, but... real musicians... were playing authentic swing years and years before this (Section 11, 8 e);
W. Sargeant, *Jazz: Hot and Hybrid* (New York 1938): There was nothing new about swing in 1935. The finest swing playing had, in fact, preceded the fad, and the phenomenon of syncopated improvisation had been going on for at least three quarters of a century (2);
Goodman: It is a little late to say swing is passing. Just about 100 years too late. For that is how long swing has been sinking its roots in American music (zit. nach: G. Gilbert, *Swing – Is It a Passing Fad?*, New York Times, 19. 11. 1939, Section 7, 14 a).

*

Exkurs: Nicht überraschen können vor dem oben, IV. (2)(a) u. (b), angedeuteten Hintergrund zu Beginn der Swing-Ära unternommene Versuche eines Revivals des New Orleans- und Dixieland-Jazz unter neuem Etikett. So preist eine einschlägige Anzeige Platten der zwischen 1917 und 1921 berühmten, nach fünfzehnjähriger Trennung 1936 wieder gegründeten Original Dixieland Jazz Band als „The New Swing Craze" an (Down Beat IV, März 1937, 18); vgl. in diesem Zusammenhang auch Green, *Original Dixielanders, Reuniting, Say Swing's the Same Today as in 1917* (Variety CXXIII/4, 8. 7. 1936): ...with a renewed cycle of swing music, the Original Dixieland Jazz Band is coming back (41):

O. Ferguson, *Swing and Phrasing* [unveröff. u. undatiert, gegen Ende d. 1930er Jahre]: We have just been passing through a widespread revival interest in jazz – partly because application to it of the term „swing" has made it something just out and fashionable to know (zit. nach *The Otis Ferguson Reader*, hg. von D. Chamberlain u. R. Wilson, Highland Park, Ill. 1982, 65).

*

(c) Swing gilt als mus. AVANCIERTER JAZZ, als „a highly advanced form of jazzique", wie Green es ausdrückt (*Words and Music in 1935*, Variety CXXI/3, 1. 1. 1936, 189). Das Verständnis von swing als „an evolution of Dixie" (R. McKenzie; zit. nach Green, *Swing It!*, loc. cit., 188) wird deutlich etwa in Bemerkungen Armstrongs: Der Jazz sei in seinen Anfangsjahren „very strong and vital" gewesen, doch zugleich auch „crude and not ‚finished'" (*Swing That Music*, loc. cit., 74), die gegenwärtige swing music sei „far more refined and subtle and highly developed as an art" (ibid.; daß Armstrong diese Entwicklung primär auf einen Kenntniszuwachs bei Jazzmusikern zurückführt – Erwerb der Fähigkeit, Noten zu lesen; Bekanntschaft mit „classical music" [75] –, dürfte durch die eigene Biographie motiviert sein). Als „Fortschritt" sei es zu verstehen, daß Jazz „slowly grow away from its cruder melodies and its set syncopations and become real swing music" (ibid., 104). Dieser Fortschrittsgedanke, der bereits zu Beginn der Swing-Ära vielfach implizit präsent ist, wird in einer ab etwa 1940 erbittert geführten jazzbezogenen Modernismus-Debatte (vgl. dazu auch den folgenden Abschn.) weiter zugespitzt. Vertreter der Ansicht, swing bedeute Fortschritt, grenzen sich nicht nur in mus. Hinsicht von älterem Jazz ab, sondern verwenden den Begriff Jazz selbst nun auch mit deutlich negativer Akzentuierung, wie im folgenden Beleg etwa Red Norvo (zit. nach: The Two Deuces [B. Ulanov], *Jazz versus Swing*, Metronome LX, April 1944):

Swing, to me, ...represents progress...
I certainly hope it isn't jazz we're playing, because jazz to me means something very obnoxious, like that Dixieland school of thought. I don't like to talk or think about jazz – it's a corny word, and the musicians that it stands for are corny by today's standards (23); zum Begriff corny vgl. oben, IV. (1)(a) Exkurs.

Eine solche Position ist, Ulanov zufolge, seinerzeit durchaus verbreitet:

ibid.: Yet most musicians use the adjective „jazzy" to denote „corny". Some of them even use the noun „jazz" to denote corn, especially those who are opposed to the Dixieland type of music and sum it up derogatorily with the word „jazz" (22).

In diesem Sinne liegt auch der an gleicher Stelle zit. Gegenüberstellung von (Jazz genanntem) „old stuff" und „modern swing" durch J. Dorsey eine kaum verhüllte Wertung zugrunde, selbst wenn die Differenz („different conception") der beiden Stilrichtungen eher sachlich herausgestellt wird („A soloist in my band, or in any big swing band, fits his solo into the pattern of the background that's written for it, so he plays differently from the way he would play in a jazz band"; ibid., 23).

(d) Die sich ab etwa 1940 formierende Anhängerschaft von Jazz der New Orleans-Tradition bekämpft Swing hingegen als mus. RÜCKSCHRITT und Produkt der Kulturindustrie (vgl. in diesem Zusammenhang auch den Beleg von R. Blesh unten, IV. (3)). G. M. Avakian bemerkt als wohl einer der ersten dezidiert, daß authentisch nur der Jazz der 1920er Jahre sei und dessen ‚Modernisierung' unmöglich:

Where Is Jazz Going? (Down Beat VI, September 1939): The twenties were the golden age of jazz, and it's the same crowd a decade later. The younger musicians don't play the same way. Which is a mistake, because you can't improve on the old boys. Jazz is jazz; it can't be modernized or streamlined (9); im Fortgang des Artikels findet sich die suggestive Feststellung, „I hope you know the difference between swing and jazz" (ibid.).

Die erhitzten Auseinandersetzungen zwischen den als „Moldy Figs" oder „extreme right-wingers of jazz, the voice of reaction in music" bezeichneten Jazzpuristen (L. Feather, *On Mus. Fascism*, Metronome LXI, September 1945, 16) und den Swing-Apologeten, die den Dixieland-Jazz für überlebt und „corny" halten (vgl. oben, IV. (2)(c)), können hier im einzelnen nicht nachgezeichnet werden (vgl. dazu ausführlich B. Gendron, *„Moldy Figs" and Modernists: Jazz at War (1942–1946)*, in: *Jazz Among the Discourses*, hg. von Kr. Gabbard, Durham u. London 1995, 31 ff.). Erstere jedenfalls betrachten die historische Transformation vom New Orleans-Jazz zum Swing als „a drastic stoppage of the whole evolutionary process" (E. Bornemann, *Questions and Answers*, Record Changer, Februar 1946; zit. nach: Gendron, *„Moldy Figs"*..., loc. cit., 41), gar – wie R. Goffin – als „a backward step", und zwar wesentlich, weil an die Stelle der spontanen „ensemble improvisation" das (durch Riffs geprägte) Arrangement trete, welches dem Solisten „only a few free bars" lasse:

Jazz. From Congo to Metropolitan (Garden City, N. Y. 1945): A change was in the air [sc. in den frühen 1930er Jahren]. The formula of collective improvisation gave way to a mechanized orchestration. Instead of individual discoveries based on a general trance came an incessant repetition of prefabricated phrases, known as „riffs," which substituted the power of loudness and repetition for the vital spirit of pure jazz. So, swing was born.
This transition from melodic bands to swing bands was not accomplished overnight. It took several years of adaptation, experiment, and perfecting... Band leaders... finally discover the empirical rules of swing, which is nothing more than a mechanization and a vulgarization of improvisation (148);
The arrival of the Casa Loma band gave an official stamp to the nascent of swing music, thanks to the orchestrations of Gene Gifford, who created polyphonic effects supported by loudly played riffs. Improvisation was subordinated to this constant repetition...
...the word „swing" had been created to designate... this artificial dynamism which had replaced ensemble improvisation. The big bands had finally found a successful formula for commercial hot music.
For the flights of spontaneous fancy had been substituted the controlling force of the intellect. A vicious circle had been completed. Jazz is a musical revolution which broke the monopoly of the composer in order to give the musician a greater importance and a role in creation. But the new school tried to write out its arrangements beforehand, once again subordinating the individual musician. This was a backward step, a complete break with the New Orleans tradition and spirit...
The problem is easy to understand. In pure improvisation the great individuals have free rein for their genius, and, playing together, the musicians are inspired to surpass themselves. For written music, the arranger must supply all this genius from himself alone. And this is where the trouble lies. For there are only two or three arrangers who stand out above the throng that provides the music for the daily consumption of America (149 f.);
In my opinion, the thing that makes jazz it is today is the phenomenon of improvisation. We must make a vital distinction between hot jazz and swing. Hot jazz is the basic American syncopated music, improvised by a band usually composed of five to seven persons in a Dixieland group, although the unit sometimes numbers ten or more pieces in certain jam sessions. Swing is more or less the mechanization of hot jazz; it is achieved by big commercial bands, with effects produced by musical sections. Improvisation is not left to the personal inspiration of the musician; the arranger fixes the whole tune, leaving only a few free bars for the soloist.
I do not for one moment mean to disparage the importance and value of swing music. It has a tremendous contribution and stimulus. But after all, my task is to select *performers*, not composers or arrangers, and the merit of swing is chiefly dependent on the talent of the arranger. He can be a genius, like Duke Ellington, or a mediocrity, of whom there are far too many. The real, living art, in which the performer meets his true test, is hot jazz, which finds its best expression in the jam session... (222 f.).

(3) Die vielfältigen Diskurse über das Phänomen Swing in den USA ab 1935 führen zu einer SEMANTISCHEN AUFLADUNG DES STILBEGRIFFS.
So wird Swing u. a. verstanden als optimistischer Reflex auf das Ende der Depressionszeit:

Is Dixieland Stuff Coming Back? (Metronome LI, September 1935): It's going to be a great swing year... Straws in the wind are... record companies going for swing music more than ever, publishers getting out more hot stuff, ...and last but not least the fact that we are coming out of depression.

This last is the most important of all... The temper of all times always reflects itself in the tempo of dance music. ...now we will be working out of the depression, people are more in a celebrating mood and naturally will want to pep things up (25);
Phil Spitalny Says „Pop Music Reflects Emotional Pulse of Nation" (Down Beat IV, Dezember 1937): ...we are expressing our emergence from the rut of social disorder with swing music (2);
[D. K. Antrim], *How Long Will Swing Last?* (Metronome LIV, März 1938): ...swing began to take hold in a national way about the time this country gave evidence of pulling itself out of the ruck. The economists call it recovery. But the effect on the mass mind is one of loosening up (9);
R. McKinley, ,*Ooh, what you said, Tex!*' (Metronome LXIII, März 1947): Jazz (or swing)... is the music of optimism (40);
It may be coincidence, but... it is nevertheless worth noting that the extreme optimism of the ten years following World War I was accompanied by ten years of jazz. That during the depression – '29 to '34 – the fashion was sweet music. Then when we began to look up again about 1935, in came swing (41);
B. Ulanov, *A History of Jazz in America* (New York 1955): Maybe it was the swing away from the worst years of the depression that made the Christmas of 1935 the logical time to start the new era (185).

Swing gilt daneben als mus. Ausdruck Amerikas und seiner Werte. So nennt L. Armstrong in seiner ersten Autobiographie (*Swing That Music*, New York 1936) Swing „a music that is truly American... Until swing music came, America had no music it could really call its own" (75); ebenso bezeichnet der Trompeter B. Berigan Swing als „typically American music" (*This Thing Called Swing*, Metronome LIII, September 1937, 65); und auch B. Goodman meint seinerzeit, Swing sei „the only really truly American music we have" (Look, September 1938; zit. nach: R. Firestone, *Swing, Swing, Swing. The Life & Times of Benny Goodman*, New York u. London 1994, 244). Letzterer bringt Swing zudem in Verbindung mit den amerikanischen Werten Demokratie und Meinungsfreiheit, ein durchaus verbreiteter Standpunkt:

Goodman (mit I. Kolodin), *Kingdom of Swing* (New York 1939): It's been my contention right along that there is nothing essentially new in what is now called swing – it is just the same jazz that bands like the Original Dixieland and the New Orleans Rhythm Kings and Louis [Armstrong] and Jimmy Noone used to play. Of course it has been altered somewhat by the use of bigger bands with more instruments, playing arrangements instead of jamming all the time...
But the most important element is still improvisation, the liberty a soloist has to stand up and play a chorus in the way he feels... If you want to put it this way, it's something that is genuinely American, because it's the expression of an individual – a kind of free speech in music (237 f.);
ders., *Is Swing Dead?* (Music & Rhythm, August 1941): Those who really „feel" swing – those who loved it for its own sake even before the fashionable word, „swing," made it acceptable to the public – ...cannot conceive of an American Democracy without it.
If swing dies, it will die over the dead body of American freedom... Our music has grown out of our brand of government. A man who improvises, with a musical instrument, is using the same liberty exercised by an editorial writer who spouts his own opinions... (10).

Swing gilt außerdem als Signum der Moderne und des technischen Fortschritts. In diesen Zusammenhang gehört die Auffassung von Swing als unsentimentaler, ansteckend energischer Musik, die damit dem Zeitgeist entspreche:

G. Gilbert, *Higher Soars the Swing Fever* (New York Times, 14. 8. 1938): ...swing is non-sentimental. It may be violently happy, tough, rowdy, but it is never rubbishly romantic. It blows no bubbles in the air, offers no escapist Tin Pan Alley dream-castles...
...millions of people like it... because it has infectious energy, high spirits and musical resourcefulness. They like it because... it is... tempo of the day (Section 7, 19 d f.).

Als temporeiche Musik sei Swing Ausdruck einer „fast-moving world":

L. Breslau, *Swing: A Defense* (New York Times, 26. 2. 1939): Swing is the tempo of our time... The older folk may be more conservative and truly shocked at swing, but they should realize that our fast-moving world makes swing acceptable. If they must do away swing they must do away with everything that is fast (Section 4, 9 g).

Ein enger Konnex zwischen Swing und moderner amerikanischer Lebenswelt wird gesehen, so wenn es im Bulletin der United Hot Clubs of America heißt: „Like the skyscrapers, it [sc. swing music] remains typically American" (zit. nach Armstrong, *Swing That Music*, loc. cit., 108 f.). Und implizit wohl nicht allein auf Musik bezogen war die Aussage von R. Norvo: „Swing, to me, ...represents progress" (zit. in: The Two Deuces [B. Ulanov], *Jazz versus Swing*, Metronome LX, April 1944, 23). G. Fernett hat rückblickend aus eigener Erfahrung die Begeisterung afro-amerikanischer Jugendlicher für Swing in den angedeuteten Zusammenhang gestellt:

Swing Out. Great Negro Dance Bands (Midland, Mich. 1970): It was bigness that we admired. The Empire State Building. A thousand feet into the air, with a mooring mast on top, so huge silver dirigibles could be moored at its tip.
Massive, thundering old Lincoln limousines. Twelve cylinder Packards.
Long, low 1937 Cord cars. Front wheel drive, with massive V8 Lycoming engines, and dashboards filled with gleaming dials – big ones.
...The towering figure of the unbeatable „Brown Bomber" from Detroit, champion Joe Louis.
...Bigness to overcome our self-pity for our sorry economic condition, for race prejudice.
Big ballrooms. Big bands. Big romances (11).

Auch in der Forschungsliteratur werden Verbindungen zwischen Swing und technischem Fortschritt thematisiert (vgl. hierzu ausführlich Kap. *Swinging the Machines. Big Bands and Streamliner Trains*, in: J. Dinerstein, *Swinging the Machine. Modernity, Technology, and African American Culture between the World Wars*,

Amherst u. Boston 2003, 137 ff.). Bindas (2001) zieht im Kap. *Swinging the Marketplace. Advertising and Selling Swing* (39 ff.) aus einer Analyse von Anzeigen von Instrumentenherstellern in den Zeitschriften Down Beat und Metronome den Schluß: „These ads... helped to identify swing with modernity" (67). Die in den Annoncen vor allem mit visuellen Mitteln erzielte Assoziation von Swing mit Modernität erhellt schlaglichtartig eine damals wesentliche Implikation auch des Stilbegriffs.

Durchaus gängig ist die Auffassung von Swing als Kunst. Schon Anfang 1936 finden sich entsprechende Festlegungen:

R. P. Smith, *Swing Music:* Le Jazz Hot (Independent Journal of Columbia Univ.): Swing is an experiment that shouldn't be missed; it will remain esoteric only... until it is recognized as a legitimate art form – the only one beside animated cartoons that America has produced (zit. nach *'Round and Around. Expert Dissects Swing Music, Finding What Makes it Go,* The Literary Digest, 4. 4. 1936, 26);
H. Panassié, *Hot Jazz. The Guide to Swing Music* (New York 1936), *A Word from the Translators* [L. u. E. Dowling]: In each major epoch, so they say, a new art form is born. It grows, it blossoms, and it dies – leaving in museums, on paper and on records, in the memories of men and women its new objects, its new points of view, its new attitudes toward the universe.
It will not be too much for Americans to say that their nation has been very great, and that it is being a major epoch in history; and certainly, as the smoke clears away a little, its new art form must be conceded to be swing music, or hot jazz (VII).

Im Swingstil habe sich „American dance music... established as a legitimate artistic medium", ist sich Gilbert im folgenden Jahr sicher (*Swing: What is It?,* New York Times, 5. 9. 1937, Section 10, 5 e). Die Rede von „swing as a fine American art" wird zu einem publizistischen Topos (D. Jacobs, *They're Turning Swing Into a Caricature,* Metronome LIV, Oktober 1938, 61). H. M. Kallen bezeichnet Swing in diesem Kontext als mus. Äquivalent zum Surrealismus in Malerei und Literatur:

Art and Freedom (New York 1942), Kap. *Swing as Surrealistic Music:* The musical equivalent of surrealism in painting and literature is not obviously connected with either its theory or practice. It develops as a practice entirely innocent of theory, as an unwilled expressed of alogical spontaneity, of irresponsible, personal invention unenchanneled by form, unchecked by musical knowledge or learned tradition; develops thus with all the differentiae which the connoisseurs ascribe to surrealist creations. The name for it is *Swing* (II, 831).

Vor dem Hintergrund der Wertschätzung von Swing als Kunst können auch die zahlreichen einschlägigen Konzertveranstaltungen gesehen werden (vgl. hierzu Sc. Deveaux, *The Emergence of the Jazz Concert, 1935–1945,* American Music VII, 1989, 6 ff.). Über die wohl erste entsprechende „listening session" (am 8. 12. 1935 in Chicago) berichtet C. Cons:

Society and Musicians Sit Spellbound by Brilliance of Goodman Band (Down Beat III, Dezember 1935/Januar 1936): A crowd of society debs, musicians, bookers etc. were so enthralled with the music of Benny Goodman's band at the first rhythm concert that they positively preferred to listen and watch.
In fact, the boys were so enthusiastically received that the only attempt at dancing was instantly booed...
Originally billed as a Tea-dance, sponsored by the Chicago Rhythm Club, it turned out to be one of the most thrilling „listening sessions" ever held in a public room. It was a landmark in swing history (1); der Standpunkt, daß „true swing music" angemessen nur hörend zu rezipieren sei, begegnet in der Folge häufiger (vgl. D. M. Faulkner, F. Elliot, *Swing's for Listeners – Not for Dancers!,* Metronome LV, Oktober 1939, 19).

Kritik an Formen der Kommerzialisierung von Swing schreibt sich dem Stilbegriff ebenfalls ein. Schon Mitte 1935 wird die Verwendung des Ausdrucks Swing aus rein werbestrategischen Gründen reflektiert:

Debunking the Frankenstein of Jazz... Swing! (Melody Maker XI, 3. 8. 1935): ...a regular recording group known as the Six Swingers is employed to exploit the market in which the catchword [sc. swing] is akin to a religion (6; die britische Studioband The Six Swingers machte am 29. 10. 1934 erste Plattenaufnahmen).

Den Erfolg des als „swing tune" aufgefassten und vermarkteten Titels *The Music Goes 'Round and Around* (Eddie-Reilly and Their „Onyx Club" Boys) um den Jahreswechsel 1935/36 sieht Fr. Norris als vulgarisierende Vereinnahmung einer authentischen Musikrichtung:

The Music Goes 'Round and Around (The New Republic, 29. 1. 1936): ...along with it [sc. der „jazz renaissance"; vgl. oben, IV. (2)(a)] has come so much that is foolish and vulgar that not a few veterans of the subterranean period of swing music wish they and it were back in the cellar again (334).

Unglücklicherweise, bemerkt Norris weiter, habe der Erfolg des besagten Titels „immensely assisted all sorts of charlatans to build jazz music as a national fad and cash in on the ballyhoo" (335). Tendenzen kulturindustrieller Ausbeutung von Swing werden in der Folge immer wieder thematisiert:

W. Hobson, *American Jazz Music* (New York 1939): The „swing" fad, which still continues as this is written, has largely been built on the commercially salable mixture of a certain amount of jazz playing and a great many of those compromise, popular melody-and-jazz orchestrations... (152);
But in the midst of the „swing" salesmanship a good deal of excellent music has been made (156);
Duke Ellington, *Duke Says Swing Is Stagnant!* (Down Beat VI, Februar 1939): Those musicians who were „swinging" on their instruments 10 and 15 years ago (before the appellation „swing" had any significance other than that of inferring in what style the music was to be played), today look on, some with amusement, others with intolerance, at the farce which is being played out to the full on that merry-go-round known as the amusement world (2);

Jimmy Dorsey on Swing (Metronome LVI, März 1940): I don't believe that swing is on its way out...
The trouble as I see it is that with the complete American eat-and-swallow habit, which applies to most everything, we have not digested swing slowly and comfortably, but we have gulped it down at such a rate that to some it has become distasteful through overindulgence (18);
P. E. Miller, *‚Money Invested in Swing Music Will Keep It Alive,' Says Miller* (Down Beat VII, April 1940): ...swing has degenerated into a cold business proposition (6);
B. Ulanov, *The Jukes Take over Swing* (American Mercury, Oktober 1940): What finally gave America the music to which it hops and writhes today is the Juke. The Swing we know is not the simple result of an evolution... It is a monster... fattened by the men who run the industry of the Jukes (173).

Der auf Swing bezogene Vorwurf, kommerziellen Interessen unterworfener, mus. degenerierter Jazz und mithin „completely anti-jazz" zu sein, wird von der unter Swing-Adepten als „moldy figs" gescholtenen Anhängerschaft des Dixieland-Jazz erhoben (vgl. dazu auch oben, IV. (2)(d)):

R. Blesh, *Shining Trumpets. A History of Jazz* (New York 1946): The vast misconception regarding swing is adroitly fostered by the commercial interests. It is supposed to be modern and this modernity is alleged to be a remarkable development from the „crude, early stages of New Orleans jazz"...
This remarkable viewpoint is completely unsupported by facts. Swing is a reactionary music which sacrifices the truly modern tendencies of polyphonic jazz...
Swing has been no more modern than styles in women's clothing are modern. Its ceaseless search for novelty, rather than the truly original, has kept it faddishly changing, hectically striving to avoid being out-of-date. It has had from this an euphoric illusion of progress. As a result... swing has steadily deteriorated and is now reaching a nauseous state of disintegration... It has degenerated during the last five years...
Hot swing during the last fifteen years, and particularly in the last five, has been simplified to a half-dozen screaming brass and bleating reed riffs. It is easy to prove that any swing is completely anti-jazz, completely anti-New Orleans, opposed to the real musical values which jazz represents. Of still greater importance and significance, is the fact that riff-swing is anti-music. There is scarcely a canon of art or common good taste which it does not violate. Establishing no new art form, developing no older one, it is nihilistic, cynically destructive, reactionary (289 f.).

Die Thematisierung von kommerziellen Entwicklungen während der Swing-Ära geht auch in der Forschungsliteratur mit einer negativen Akzentuierung des Stilbegriffs einher:

G. Schuller, *The Swing Era. The Development of Jazz 1930–1945* (New York u. Oxford 1989): ...the safer, more commercial dance bands... were the *real* beneficiaries of the swing craze... They plagiarized and trivialized the musical innovations and styles of the leading black musicians, reducing the content to a banal, lowest common-denominator of accessibility (199);
It wasn't until jazz had been thoroughly sterilized and sanitized by the white imitators that what we now call swing music really could take hold. By that time, of course, – the late thirties – swing had itself become a commercially formularized music (201).

Zeitgenossen sehen im Swing zudem eine jugendkulturelle Manifestation. Daß Swing als Musik der jungen Generation wahrgenommen oder reklamiert wird, ist zunächst auf diejenigen zurückzuführen, die ihn gespielt oder publizistisch gefördert haben. Die Musiker des Goodman Orch. etwa waren zum Zeitpunkt des Durchbruchs als Swing-Band 1935/36 überwiegend noch keine 30 Jahre alt, und einer einschlägigen Studie ist zu entnehmen, daß „the jazz critic during 1935–1940 averaged age 26" (R. Welburn, *The American Jazz Writer-Critic of the 1930s: A Profile*, Jazzforschung/Jazz Research XXI, 1989, 8). Meist noch jünger waren die Rezipienten von Swing, die „swing addicts", für die Swing nicht bloß Musik, sondern auch „a creed, a code" war (A. Green, *Swing It!*, Variety CCXXI/3, 1. 1. 1936, 188; vgl. hierzu ausführlich Erenberg 1998, Kap. *The Crowd Goes Wild. The Youth Culture of Swing*, 35 ff.). Das Phänomen der auch als „jitter-bugs" (vgl. oben, III. (3)) bezeichneten „swing-crazed young men and women" (E. A. Carter, *Swing*, Opportunity. Journal of Negro Life XVI, August 1938, 229) kommt immer wieder zur Sprache („today's teen age definitely is crazy about swing"; R. Williams, *Basic Swing-lish or How to Know What the Younger Generation Is Talking About*, House Beautiful, Februar 1944, 27) und fordert zu Erklärungen heraus:

Breslau, *Swing: A Defense*, loc. cit.: Swing is the voice of youth striving to be heard in this fast-moving world of ours (9 g);
Kolodin, *What about Swing? A Lively Discussion of the Current Craze* (Parents Magazine, August 1939): It is a fact that the music currently known as swing... has canons of taste which the youngsters appraise at a valuation beyond the understanding of the elders. Parents who hear it on the radio or on an occasional visit to the supper room of a hotel are inclined to regard it merely as raucous and noisy because it diverges so strongly from the dance music with which they grew up. But the youngsters who have reached adolescence during its vogue recognize it as something of their own, an exiting and stimulating sound to which they react spontaneously (18).

Vor diesem Hintergrund zu sehen sind öffentliche Debatten über mögliche, von Swing ausgehende moralische Gefährdungen. Festzustellen ist „a heated generational conflict over the merits of swing music and dance... throughout the decade" (F. Fr. Mac Donald, *„Hot Jazz", the Jitterbug, and Misunderstanding: The Generation Gap in Swing 1935–1945*, Popular Music and Society II, 1972, 52):

Gilbert, *Swing It! And Even in a Temple of Music* (New York Times, 16. 1. 1938): Self-appointed guardians of public morals see in swing... only undisguised eroticism and rampant vulgarity. ...Spenglerites... hail swing as a fitting danse macabre for a society tobogganing to its grave (21 c).

Verlautbarungen eines Committee for the Establishement of Censorship of Sexy Music, das sich seinerzeit dem Kampf gegen „the ‚peril' of swing music" verschrieben hatte (solche Musik nämlich bewirke, daß „boys and girls think of ‚things'"), werden ironisch kommentiert von Cons ([Rubrik *Man to Man*:] *„Boy & Girl Guinea Pigs" Neck In Parlor Test of Swing Music*, Down Beat IV, Oktober 1937, 6; vgl. hierzu auch *Ellington Refutes Cry That Swing Started Sex Crimes!*, Down Beat IV, Dezember 1937, 2). In einer Rede vor dem National Council of Catholic Women warnt laut einem Zeitungsbericht der Erzbischoff von Dubuque (Iowa), Fr. Beckman: ‚Jam sessions and jitterbug ‚orgies' of ‚swing' music are wooing young people ‚along the primrose path to hell'" (*Warns of Effects of ‚Swing' on Youth*, New York Times, 26. 10. 1938, 20 h). Munition dürfte moralisierenden Swing-Verächtern auch der abschließend zit. Artikel eines Sweet Band-Leiters geboten haben:

Blue Baron, *„Swing Is Nothing but Orchestrated Sex..."* (Music & Rhythm, August 1941): So far there hasn't been a satisfactory definition of swing. There won't be until the critics... recognize swing as a phallic symbol set to sound... To me, most hot choruses sound as if the soloist is simply telling a smutty story...
A hot chorus springs almost solely from emotion with a few nibbles of second-class inspiration. Thought gets squeezed out of the bargain. What's left is plain, slightly adulterated – sex expression, uncensored and in plain earsight of everybody.
I'm not talking about jitterbug dancing... I'm talking purely about the music itself... (3).

Lit.: D. W. Stowe, Swing Changes. Big-Band Jazz in New Deal America, Cambridge, Mass. u. London 1994; L. A. Erenberg, Swingin' the Dream. Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture, Chicago u. London 1998; V. Caporaletti, La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili, Teramo 2000; K. J. Bindas, Swing, That Modern Sound, Jackson, Miss. 2001.

Tobias Widmaier, Kaiserslautern 2004

Symphonia / sinfonia / Symphonie

griech. συμφωνία, aus συμ (gelegentlich ξυμ), zusammen, und φωνή, Klang bzw. Ton, Laut, (menschliche) Stimme, Sprache, zusammengesetztes Verbalabstraktum zu συμφωνεῖν: das Zusammenklingen, -stimmen, besonders das Wohlklingende, als Fachausdruck die Konsonanz (als bestimmtes Tonverhältnis); die buchstäbliche Bedeutung des Zusammenklingens führt im Griech. und in anderen Sprachen zu zwei abseitigen Verwendungen: erstens Konzert (von mehreren Stimmen oder Instrumenten), seit dem 1. vorchristlichen Jh. (vgl. unten, II. (1)), zweitens verschiedenartige Instrumente, denen der Aspekt der Mehrklangsbildung gemeinsam ist (seit Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* [um 630] III, 22: „Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus" [ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.]; vgl. namentlich Bröcker 1973 u. → *Organistrum* III. (1)); im außermus. Bereich noch die beiden Verwendungen τὰ σύμφωνα (γράμματα), lat. consonantes (litterae), die Konsonanten (im Alphabet) – im Gegensatz zu τὰ φωνήεντα (γράμματα), lat. vocales (litterae), die Vokale – sowie συμφωνία im pythagoreischen Sinne als Bezeichnung für die drei griech. Buchstaben ξ ψ ζ (Aristoteles, *Metaphysica* [zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.] 1093 a), wohl weil sie je zwei Lauten entsprechen und doch als ein einziger erscheinen;
aus dem Griech. in alle europäischen Sprachen entlehnt: lat. symphonia bzw. simphonia, als weitere wichtige Wortformen die nomina agentis symphoniacus bzw. adjektivisch (puer) symphoniacus sowie symphonista und symphoneta; ital. sinfonia, daneben das Diminutiv sinfonietta; franz. symphonie; engl. symphony; dtsch. Symphonie (nach dem Franz., selten Synphonie) oder Sinfonie (nach dem Ital.), zuvor mhd. Symphonîe und spät-mhd./früh-nhd. Symphoney oder Synphoney.

I. Grundlegend für die gesamte Begriffsgeschichte von Symphonie ist die ETYMOLOGISCHE GRUNDBEDEUTUNG EINES (HARMONISCHEN) ZUSAMMENSTIMMENS.
(1) Als ORIGINÄR MUSIKALISCHER BEGRIFF bezieht sich griech. συμφωνία vom 7. vorchristlichen Jh. an auf unterschiedliche Arten von musikalischer Zusammenstimmung.
(2) Der musikalische Fachterminus συμφωνία bezeichnet seit dem 4. Jh. vor Chr. BESTIMMTE ‚WOHLKLINGENDE' UND INSOFERN AUSGEZEICHNETE TONVERHÄLTNISSE, (a) denen einerseits ein spezielles ZAHLENVERHÄLTNIS eignet, (b) die andererseits als MISCHUNG charakterisiert und (c) dabei jeweils GEHÖRSMÄSSIG ALS EIN EINZIGER KLANG WAHRGENOMMEN werden.
(3) Aus diversen Kategorisierungsmöglichkeiten resultiert für συμφωνία mitunter eine LIMITIERUNG AUF QUARTE UND (ODER SOGAR AUSSCHLIESSLICH) QUINTE.

II. Den symphonia-Begriff kennzeichnet zwar seit seiner Übertragung ins Lateinische im 1. vorchristlichen Jh. ein steter Bedeutungswandel; gleichwohl bleibt die URSPRÜNGLICHE IMPLIKATION DES ZUSAMMENKLINGENS auch die weitere Begriffsgeschichte hindurch präsent.
(1) Zunächst allerdings begegnet das lateinische Lehnwort symphonia in einer abseitigen Verwendung zur Bezeichnung für ein ENSEMBLE VON (INSTRUMENTAL-)MUSIKERN.
(2) In seiner Hauptbedeutung bezieht sich der Begriff analog zum griechischen Gebrauch auf ‚KONSONANTE' TONVERBINDUNGEN, und zwar die fünf bzw. sechs antiken συμφωνίαι. (a) Die Definitionen von symphonia sind durch eine VIELZAHL AN ERKLÄRUNGSWÖRTERN geprägt, die teilweise explizit auf ein Zusammenklingen von Tönen rekurrieren. (b) Die BEGRIFFLICHE RELATION ZU CONSONANTIA, dem mit symphonia konkurrierenden Ausdruck, ist vielgestaltig.
(3) In signifikanter Uminterpretation des mit symphonia gemeinten Zusammenklingens von Tönen überträgt Guido Aret. im frühen 11. Jh. den Begriff von einer primär vertikal gedachten Anordnung der Töne ebenso auf eine SUKZESSIVE, MELODISCHE FOLGE VON TÖNEN.
(4) In seiner Nachfolge reduziert sich die Bezeichnung auf den unspezifischen Aspekt einer TONVERBINDUNG ODER TONBEZIEHUNG.
(5) Im Laufe des 15. Jh. werden die periphere Bedeutung ‚melodische Folge von Tönen' und die grundsätzliche Konnotation ‚simultaner Zusammenklang' im Begriff symphonia für MEHRSTIMMIGKEIT zusammengeführt.

III. Ausgehend von der Bedeutung ‚Mehrstimmigkeit' als kompositorischem Phänomen entwickelt sich symphonia im Laufe des 16. Jh. zum Begriff für MEHRSTIMMIGE KOMPOSITION im neuzeitlichen Sinne.
(1) In einem allgemeinen und elementaren Sinne benennt symphonia seit 1538 zunächst in Titeln von Sammeldrucken überhaupt ZUSAMMENKLINGENDE INSTRUMENTAL- UND VOKALMUSIK.
(2) Um 1600 verschiebt sich bei Symphonie der Akzent auf eine INSTRUMENTALE AUSFÜHRUNG. (a) Die Bezeichnung umschließt gleichermaßen VOR-,

ZWISCHEN- UND NACHSPIELE EINES MEHRTEILIGEN (VOKAL-)WERKES, (b) meint jedoch gleichermaßen auch SELBSTÄNDIGE KOMPOSITIONEN. (c) Im 17. und 18. Jh. fungiert stylus symphoniacus als GATTUNGSÜBERGREIFENDER STILBEGRIFF, dem hauptsächlich der Aspekt des Instrumentalen verbunden mit dem des Vielstimmigen eignet.

(3) Als Gattungsbegriff meint Symphonie seit dem 18. Jh. eine (ZUMEIST DREI- ODER VIERSÄTZIGE) ORCHESTERKOMPOSITION.

(4) Vom 18. bis 20. Jh. entstehen mit symphonie concertante, Symphoniekantate, Symphonische Dichtung, Sinfonietta und Kammersinfonie SPEZIELLE BEZEICHNUNGEN FÜR MODIFIZIERTE FORMEN von Symphonie, die sich diesem (ohnehin nur grob zu umreißenden) Begriff nicht subsumieren lassen.

(5) Spätestens mit Beginn des 20. Jh. scheint ein ABSCHLUSS DER TERMINOLOGIEGESCHICHTE von Symphonie erreicht zu sein.

I. Grundlegend für die gesamte Begriffsgeschichte von Symphonie in allen ihren vielfältigen Verästelungen ist die ETYMOLOGISCHE GRUNDBEDEUTUNG EINES (HARMONISCHEN) ZUSAMMENSTIMMENS, so wie der konträre Ausdruck Diaphonie in allen seinen Verwendungen ein Auseinander-Tönen bzw. Nicht-Zusammenpassen der Töne impliziert (→ *Diaphonia* I. (1)). Jenes positive Attribut von Symphonie fehlt bezeichnenderweise dem singulär auftretenden griechischen Synonym ξύμφθογγος; in Aischylos' *Agamemnon* (Mitte 5. Jh. vor Chr.) kennzeichnet das Adjektiv einen Chor, der zwar zusammenstimmt, dabei aber keinesfalls wohlklingend ist (1186 f.: „τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὔποτ' ἐκλείπει χορὸς ξύμφθογγος οὐκ εὔφωνος· οὐ γὰρ εὖ λέγει"; ed. Page, Oxford 1972, 180).

(1) Als ORIGINÄR MUSIKALISCHER BEGRIFF bezieht sich griech. συμφωνία vom 7. vorchristlichen Jh. an auf unterschiedliche Arten von musikalischer Zusammenstimmung. Im wohl frühesten Beleg, dem homerischen Hymnus an Hermes, meint das entsprechende Adjektiv das bestimmte Verhältnis, in dem die sieben Saiten einer Lyra zueinander stimmen, sowie bei Sophokles ein mit der Freude zusammenklingendes Lied; bei Platon figuriert συμφωνία als adäquate Bezeichnung für die Harmonie beim Gesang:

Hymnus an Hermes (7. Jh. vor Chr.), 49–51: ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βοὸς πραπίδεσσιν ἑῇσι, / καὶ πήχεις ἐνέθηκ', ἐπὶ δὲ ζυγὸν ἤραρεν ἀμφοῖν, / ἑπτὰ δὲ συμφώνους ὀΐων ἐτανύσσατο χορδάς (ed. Allen/Halliday/Sikes, Oxford [2]1936, 44);
Sophokles, *Ichneutae* (468 vor Chr.?), 318 f.: ...χα[ί]ρει δ' ἀλύων καί τι προσφωνῶν μέλος / ξύμφωνον... (ed. Willige/Bayer, München 1966, 36);
Platon, *Kratylos* (erste Hälfte 4. Jh. vor Chr.) 405 d: ...καὶ [τὴν] περὶ τὴν ἐν τῇ ᾠδῇ ἁρμονίαν, ἣ δὴ συμφωνία καλεῖται... (ed. Burnet, Oxford 1900, 204 f.);
vgl. Platons *Nomoi* VII, wo das Adjektiv zusammen mit seinem Korrelat antiphon hohe und tiefe Töne benennt, die sowohl zusammen wie auch gegeneinander klingen (812 d: „σύμφωνον καὶ ἀντίφωνον"; zit. → *Melodia* I. (1)).

Der Ausdruck findet sich ebenfalls im Kontext der Sphärenharmonie; laut einer von Aristoteles widerlegten Behauptung der Pythagoreer entsteht durch die Bewegung der Gestirne eine Harmonie, indem ihr Schall zusammenstimme:

De caelo (zw. 355 u. 347 vor Chr.) 290 b: Φανερὸν δ' ἐκ τούτων ὅτι καὶ τὸ φάναι γίνεσθαι φερομένων ἁρμονίαν, ὡς συμφώνων γινομένων τῶν ψόφων... (ed. Allan, Oxford [1936] 1961, o. S.).

Möglicherweise weil das Adjektiv σύμφωνος wie selbstverständlich auf Musik bezogen ist, kann Kl. Ptolemaios zur Worterklärung lediglich beitragen – indem er sich der aristotelischen Distinktion zwischen ψόφος und φωνή bedient (→ *Psophos* II. (3)) –, daß der Name σύμφωνοι [φθόγγοι] vom schönsten aller Schallereignisse, nämlich der (menschlichen) Stimme herrühre:

Harmonika (Mitte 2. Jh.) I, 4: συμφώνους δὲ ἔτι φασὶν εἶναι παρὰ τὸν κάλλιστον ἤδη τῶν ψόφων, τὴν φωνήν, ὀνοματοποιοῦντες, ὅσοι τὴν ὁμοίαν ἀντίληψιν ἐμποιοῦσι ταῖς ἀκοαῖς, καὶ διαφώνους τοὺς μὴ οὕτως ἔχοντας (ed. Düring, Göteborg 1930, 10, 25–28); vgl. → *Psophos* III. (2)(b).

Συμφωνία wird auch vielfach metaphorisch gebraucht, beispielsweise von Platon, der im *Phaidon* die Verben συμφωνεῖν und διαφωνεῖν in der Weise gegenüberstellt, daß etwas miteinander (überein-) stimmt oder nicht (101 d: „χαίρειν ἐῴης ἂν καὶ οὐκ ἀποκρίναιο ἕως ἂν τὰ ἀπ' ἐκείνης ὁρμηθέντα σκέψαιο εἴ σοι ἀλλήλοις συμφωνεῖ ἢ διαφωνεῖ"; ed. Burnet, loc. cit., 148); vermutlich in gleicher Weise ist das Substantiv im *Symposion* zu interpretieren, wo es im Sinne von Übereinstimmung als Erklärungswort von harmonia fungiert und selbst als Einträchtigkeit definiert wird (187 b: „ἡ γὰρ ἁρμονία συμφωνία ἐστίν, συμφωνία δὲ ὁμολογία τις – ὁμολογίαν δὲ ἐκ διαφερομένων, ἕως ἂν διαφέρωνται, ἀδύνατον εἶναι"; ed. Burnet, Oxford 1901, 171).

Im Blick auf diese Verwendungsweise betont Aristoteles zum einen eigens den musikalischen Ursprung des Ausdrucks:

Topica (zw. 360 u. 355 vor Chr.) 123 a: Σκοπεῖν δὲ καὶ εἰ τὸ μεταφορᾷ λεγόμενον ὡς γένος ἀποδέδωκεν, οἷον τὴν σωφροσύνην συμφωνίαν· πᾶν γὰρ γένος κυρίως κατὰ τῶν εἰδῶν κατηγορεῖται, ἡ δὲ συμφωνία κατὰ τῆς σωφροσύνης οὐ κυρίως ἀλλὰ μεταφορᾷ· πᾶσα γὰρ συμφωνία ἐν φθόγγοις (ed. Ross, Oxford [1958] 1974, 68).

Zum anderen akzentuiert Aristoteles – ausgehend wohl von Heraklit, dessen Fragment 10 er anschließend zitiert – den für die Natur wie die Kunst

maßgeblichen Aspekt des Entgegengesetztseins (ἐναντία); nur in diesem Fall könne denn auch ein musikalisches Zusammenklingen symphon genannt werden:

De mundo (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) 396 b: Ἴσως δὲ {καὶ} τῶν ἐναντίων ἡ φύσις γλίχεται ἐκ τούτων ἀποτελεῖ τὸ σύμφωνον, οὐκ ἐκ τῶν ὁμοίων… Ἔοικε δὲ καὶ ἡ τέχνη τὴν φύσιν μιμουμένη τοῦτο ποιεῖν. Ζωγραφία μὲν γὰρ λευκῶν τε καὶ μελάνων, ὠχρῶν τε καὶ ἐρυθρῶν, χρωμάτων ἐγκερασαμένη φύσεις τὰς εἰκόνας τοῖς προηγουμένοις ἀπετέλεσε συμφώνους, μουσικὴ δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς, μακρούς τε καὶ βραχεῖς, φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν… (ed. Reale/Bos, Mailand ²1995, 206); vgl. *Politica* 1263 b (zit. → *Homophonos* I. (1)).

(2) Der musikalische Fachterminus συμφωνία bezeichnet in der griechischen Musiktheorie seit dem 4. Jh. vor Chr. BESTIMMTE ‚WOHLKLINGENDE' UND INSOFERN AUSGEZEICHNETE TONVERHÄLTNISSE, die – wie J. Handschin, *Der Toncharakter* (Zürich 1948, 85 f.) darlegt – zwar unabhängig von Zusammenklängen seien, sich jedoch an ihnen verifizierten und hier besonders einleuchtend in Erscheinung träten. Deren Anzahl schwankt zwischen drei und acht: in frühesten Belegen ist von drei symphoniae (Quarte, Quinte, Oktave) die Rede, so bei Hippokrates (*De diaeta*, um 400 vor Chr., I, 8: „συμφωνίας τρεῖς" [ausführlich zit. → *Diastema* I. (5) Exkurs]; vgl. Aristoxenos, *Elementa harmonica*, zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.; ed. da Rios, Rom 1954, 56, 8–9), die später durch ihre drei Oktaverweiterungen (Undezime, Duodezime, Doppeloktave) ergänzt werden (vgl. Kl. Ptolemaios, *Harmonika*, Mitte 2. Jh., I, 5; ed. Düring, Göteborg 1930, 11, 1–4), von denen die Pythagoreer wiederum die Undezime ausschließen (aufgrund ihres abweichenden Zahlenverhältnisses 8:3; siehe nachfolgenden Abschn.); Aristoxenos (*Elementa harmonica*, loc. cit., 56, 1) zählt insgesamt acht symphoniae (zusätzlich noch die um Quarte und Quinte erweiterte Doppeloktave, die etwa Ptolemaios für seine Untersuchungen explizit ausschließt).
Signifikant für den symphonia-Begriff ist dabei jene Abgrenzung zum Korrelat diaphonia (→ *Diaphonia* I. (2)), die Aristoxenos nur gemäß der Größe bestimmt („πᾶν γὰρ σύμφωνον παντὸς διαφώνου διαφέρει μεγέθει"; ibid. 55, 16–17), ohne dabei συμφωνία selbst zu definieren; ihm zufolge gelten alle Intervalle, die kleiner als eine Quarte sind, sowie diejenigen, die zwischen den symphoniae liegen, als diaphon (ibid. 56, 3–8). Terminologisch relevanter ist Pseudo-Eukleides' Differenzierung zwischen symphonen und diaphonen Tönen, je nachdem ob sie eine Mischung ergeben oder nicht (vgl. unten, I. (2)(b)).
In späterer Zeit begegnet das Begriffswort συμφωνία in unmittelbarem Konnex mit den betreffenden Intervallnamen, beispielsweise „διὰ τεσσάρων συμφωνίαν" (Thrassylos [frühes 1. Jh.] in Porphyrios, *Commentarium in Ptolemaei harmonicam*, zweite Hälfte 3. Jh.; ed. Düring, Göteborg 1932, 96, 21) oder „διὰ πέντε συμφωνίαν" (Nikomachos, *Harmonicum enchiridion*, erste Hälfte 2. Jh.; JanS, 245, 13); diese wiederum sind Abbreviaturen der ausführlichen Formeln ἡ διὰ τεσσάρων bzw. πέντε χορδῶν συμφωνία („der durch vier oder fünf Saiten gehende Zusammenklang").
Auch wenn der Aspekt der Simultaneität beider Töne (ἅμα…) laut Zaminer (1982, 235, Anm. 12) „selbstverständliche Voraussetzung des symphonia-Begriffs" ist, so wird er doch definitorisch erst in nachchristlicher Zeit eingeführt:

Adrastos (ausgehendes 1. Jh.), in: Theon Smyrn., *Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium* (erste Hälfte 2. Jh.): συμφωνοῦσι δὲ φθόγγοι πρὸς ἀλλήλους, ὧν θατέρου κρουσθέντος ἐπί τινος ὀργάνου τῶν ἐντατῶν καὶ ὁ λοιπὸς κατά τινα οἰκειότητα καὶ συμπάθειαν συνηχεῖ· Κατὰ ταὐτὸ δὲ ἀμφοῖν ἅμα κρουσθέντων ἡδεῖα καὶ προσηνὴς ἐκ τῆς κράσεως ἐξακούεται φωνή (ed. Hiller, Lpz. 1878, 50, 22–51, 4);
Nikomachos, *Harmonicum enchiridion*, loc. cit.: σ ύ μ φ ω ν α μὲν, ἐπειδὴ οἱ περιέχοντες φθόγγοι διάφοροι τῷ μεγέθει ὄντες, ἅμα κρουσθέντες ἢ ὅπως ποτὲ ἠχήσαντες ἐγκραθῶσιν ἀλλήλοις οὕτως, ὥστε ἑνοειδῆ τὴν ἐξ αὐτῶν φωνὴν γενέσθαι καὶ οἷον μίαν (262, 1–5);
Aristeides Quintilianus, *De musica* (zit. unten, I. (3));
Gaudentios, *Introd. harmonica* (4. Jh.): σ ύ μ φ ω ν ο ι [φθόγγοι] δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό, ἢ ὅταν οἱονεὶ κρᾶσις ἐν τῇ προφορᾷ δυοῖν φθόγγοιν καὶ ὥσπερ ἑνότης παρεμφαίνηται· τότε γὰρ συμφώνους εἶναί φαμεν αὐτούς (JanS, 337, 8–13).

(a) Zum einen eignet dem als συμφωνία bezeichneten Tonverhältnis ein spezielles ZAHLENVERHÄLTNIS (λόγος ἀριθμός), das für die Pythagoreer laut einem (von Didymus überlieferten?) Bericht des in die erste Hälfte des vierten vorchristlichen Jh. zu datierenden Archytas notwendigerweise entweder eine proportio multiplex (πολλαπλάσιος) oder superparticularis (ἐπιμόριος) zu sein hat:

Porphyrios, *Commentarium…*, loc. cit.: Τῶν Πυθαγορικῶν τινες, ὡς Ἀ ρ χ ύ τ α ς καὶ Δ ί δ υ μ ο ς, ἱστοροῦσι μετὰ τὸ καταστήσασθαι τοὺς λόγους τῶν συμφωνιῶν συγκρίνοντες αὐτοὺς πρὸς ἀλλήλους καὶ τοὺς συμφώνους μᾶλλον ἐπιδεικνύναι βουλόμενοι τοιοῦτόν τι ἐποίουν. πρώτους λαβόντες ἀριθμούς, οὓς ἐκάλουν πυθμένας, τῶν τοὺς λόγους τῶν συμφωνιῶν ἀποτελούντων… τούτους οὖν τοὺς ἀριθμοὺς ἀποδόντες ταῖς συμφωνίαις ἐσκόπουν καθ' ἕκαστον λόγον – τῶν τοὺς ὅρους περιεχόντων ἀριθμῶν ἀφελόντες ἀφ' ἑκατέρων τῶν ὅρων ἀνὰ μονάδα – τοὺς ἀπολειπομένους ἀριθμοὺς μετὰ τὴν ἀφαίρεσιν… οἱ δὲ πολλαπλάσιοι λόγοι καὶ ἐπιμόριοι, ἐν οἷς θεωροῦνται αἱ συμφωνίαι, ἐν ἀνίσοις ὅροις ὑφεστήκασιν, ἀφ' ὧν ἴσων ἀφαιρουμένων τὰ λοιπὰ πάντως ἄνισα. γίνεται οὖν τὰ ἀνόμοια τῶν συμφω-

νιῶν συμμιγέντα... (107, 15–108, 14); vgl. Pseudo-Eukleides, *Sectio canonis* (zit. im folgenden Abschn.).

Aristoteles präsentiert die durch Erläuterungen ergänzte Definition von συμφωνία als Zahlenverhältnis im Hohen und Tiefen als Beispiel dafür, wie das Wesen einer Sache mit dessen Ursache zusammenfallen könne:

Analytica posteriora (zw. 360 u. 355 vor Chr.) 90 a: τί ἐστι συμφωνία; λόγος ἀριθμῶν ἐν ὀξεῖ καὶ βαρεῖ. διὰ τί συμφωνεῖ τὸ ὀξὺ τῷ βαρεῖ; διὰ τὸ λόγον ἔχειν ἀριθμῶν τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρύ. ἆρ' ἔστι συμφωνεῖν τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρύ; ἆρ' ἐστὶν ἐν ἀριθμοῖς ὁ λόγος αὐτῶν; λαβόντες δ' ὅτι ἔστι, τίς οὖν ἐστιν ὁ λόγος (ed. Ross, Oxford [1964] 1986, 159); vgl. *Metaphysica* (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.), wo Aristoteles συμφωνία paradigmatisch für ein Zahlenverhältnis anführt (991 b: „εἰ δ' ὅτι λόγοι ἀριθμῶν τἀνταῦθα, οἷον ἡ συμφωνία, δῆλον ὅτι ἐστὶν ἕν γέ τι ὧν εἰσὶ λόγοι"; ed. Jaeger, Oxford 1957, 29), oder *De anima* (zw. 334 u. 322 vor Chr.), wo er συμφωνία mit λόγος identifiziert in einem ansonsten als schwer verständlich geltenden Kontext (426 a: „εἰ δ' ἡ φωνὴ συμφωνία τίς ἐστιν, ἡ δὲ φωνὴ καὶ ἡ ἀκοὴ ἔστιν ὡς ἕν ἐστι [καὶ ἔστιν ὡς οὐχ ἓν τὸ αὐτό], λόγος δ' ἡ συμφωνία, ἀνάγκη καὶ τὴν ἀκοὴν λόγον τινὰ εἶναι"; ed. Ross, Oxford [1956] 1974, 62).

In der Folgezeit werden die für συμφωνία maßgebenden Zahlenverhältnisse mit den Attributen leichtfaßlich und verständlich assoziiert:

Aristoteles, *De sensu et sensibilibus* (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) 439 b f.: τὰ μὲν γὰρ ἐν ἀριθμοῖς εὐλογίστοις χρώματα, καθάπερ ἐκεῖ τὰς συμφωνίας, τὰ ἥδιστα τῶν χρωμάτων εἶναι δοκοῦντα, οἷον τὸ ἁλουργὸν καὶ τὸ φοινικοῦν καὶ ὀλίγ' ἄττα τοιαῦτα (δι' ἥνπερ αἰτίαν καὶ αἱ συμφωνίαι ὀλίγαι)... (*Parva naturalia*, ed. Ross, Oxford 1955, o. S.);
Pseudo-Aristoteles, *Problemata physica* (um 250 vor Chr.) XIX, 38; 921 a: συμφωνίᾳ δὲ χαίρομεν, ὅτι κρᾶσίς ἐστιν λόγον ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ὃ ἦν φύσει ἡδύ. τὸ δὲ κεκραμένον τοῦ ἀκράτου πᾶν ἥδιον, ἄλλως τε κἂν αἰσθητὸν ὂν ἀμφοῖν τοῖν ἄκροιν ἐξ ἴσου τὴν σύναμιν ἔχοι ἐν τῇ συμφωνίᾳ ὁ λόγος (ed. Ruelle/Knoellinger/Klek, Lpz. 1922, 176).

(b) Zum anderen werden diese Tonverhältnisse vielfach als MISCHUNG charakterisiert.
Aristoteles verwendet dafür den Begriff μῖξις (im weiteren Sinne für Mischung überhaupt):

Metaphysica, loc. cit., 1043 a: συμφωνία δὲ ὀξέος καὶ βαρέος μῖξις τοιαδί (168).

In allen späteren Texten dominiert hingegen die synonyme Bezeichnung κρᾶσις für eine geordnete, gute Mischung, bei der die einzelnen Komponenten ihre Identität verlieren und zu einer neuen Einheit verschmelzen (wie etwa beim Honigwein [οἰνόμελι], dessen sich Ailianos im Anschluß an untenstehendes Zitat oder Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos* [zweite Hälfte 2. Jh.; ed. Mutschmann/Mau, Lpz. 1954, 172, 19], beispielhaft bedienen):

Pseudo-Eukleides, *Sectio canonis* (um 300 vor Chr.): Γινώσκομεν δὲ καὶ τῶν φθόγγων τοὺς μὲν συμφώνους ὄντας, τοὺς δὲ διαφώνους, καὶ τοὺς μὲν συμφώνους μίαν κρᾶσιν τὴν ἐξ ἀμφοῖν ποιοῦντας, τοὺς δὲ διαφώνους οὔ. τούτων οὕτως ἐχόντων εἰκὸς τοὺς συμφώνους φθόγγους, ἐπειδὴ μίαν τὴν ἐξ ἀμφοῖν ποιοῦνται κρᾶσιν τῆς φωνῆς, εἶναι τῶν ἐν ἑνὶ ὀνόματι πρὸς ἀλλήλους λεγομένων ἀριθμῶν, ἤτοι πολλαπλασίους ὄντας ἢ ἐπιμορίους (JanS, 149, 17–24);
Pseudo-Aristoteles, *Problemata physica* (zit. im vorangehenden Abschn.);
Ailianos, Timaios-Kommentar (2. Jh.), in: Porphyrios, *Commentarium*..., loc. cit.: συμφωνία δ' ἐστὶ δυεῖν φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι διαφερόντων κατὰ τὸ αὐτὸ πτῶσις καὶ κρᾶσις. δεῖ γὰρ τοὺς φθόγγους συγκρουσθέντας ἕν τι ἕτερον εἶδος φθόγγου ἀποτελεῖν παρ' ἐκείνους, ἐξ ὧν φθόγγων ἡ συμφωνία γέγονεν (35, 26–29);
Kleoneides, *Introd. harmonica* (frühes 2. Jh.; JanS, 187 f.); zit. → *Diaphonia* I. (2);
Bakcheios, *Introd. artis musicae* (Ende 3. Jh./Anfang 4. Jh.): Συμφωνία δὲ τί ἐστι; – Κρᾶσις δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι λαμβανομένων, ἐν ᾗ οὐδέν τι μᾶλλον τὸ μελος φαίνεται τοῦ βαρυτέρου φθόγγου ἤπερ τοῦ ὀξυτέρου, οὐδὲ τοῦ ὀξυτέρου ἤπερ τοῦ βαρυτέρου (JanS, 293, 8–12).

(c) Verknüpft mit dem Charakteristikum der Mischung impliziert der symphonia-Begriff, daß die beiden in einem solchen Tonverhältnis zusammengefaßten Töne GEHÖRSMÄSSIG ALS EIN EINZIGER KLANG WAHRGENOMMEN werden, womit eine ‚Verschmelzung' im Sinne C. Stumpfs vorliegt. In diesem Sinne spricht Ptolemaios Oktave und Doppeloktave an, die von den übrigen symphoniae abgesondert passender als homophon zu bezeichnen seien (vgl. im nachfolgenden Abschn.):

Archytas (erste Hälfte 4. Jh. vor Chr.), in: Porphyrios, *Commentarium*..., loc. cit.: ἔλεγον δ' οἱ περὶ τὸν Ἀ ρ χ ύ τ α ν „ἑνὸς φθόγγου γίνεσθαι κατὰ τὰς συμφωνίας τὴν ἀντίληψιν τῇ ἀκοῇ" (104, 12–13);
Nikomachos, *Harmonicum enchiridion*, loc. cit. (zit. oben, I. (2));
Ptolemaios, *Harmonika*, loc. cit., I, 7: σαφῶς γὰρ διαφέρουσιν ἥ τε διὰ πασῶν καὶ ἡ δὶς διὰ πασῶν τῶν ἄλλων συμφωνιῶν καθάπερ ἐκεῖναι ἐμμελειῶν, ὡς οἰκειότερον ἂν ταύτας ὁμοφωνίας κληθῆναι. ὁριζέσθωσαν δὲ ἡμῖν ὁμόφωνοι μὲν οἱ κατὰ τὴν σύμψαυσιν ἑνὸς ἀντίληψιν ἐμποιοῦντες ταῖς ἀκοαῖς, ὡς οἱ διὰ πασῶν καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν συντιθέμενοι... (15, 8–12);
vgl. Aristeides Quintilianus, dem zufolge beide gleichzeitig angeschlagenen Töne dann symphon sind, wenn keiner von ihnen (das ‚Melos weder des höheren noch des tieferen') hervorsticht, im Unterschied zu diaphon, wenn dies der Fall ist (*De musica*; zit. im nachfolgenden Abschn.); ähnlich Bakcheios, *Introd.*, loc. cit. (293 [zit. oben, I. (2)(b)] bzw. 305), und Gaudentios, *Introd.*, loc. cit. (337; zit. oben, I. (2)).

Den aus der Mischung zweier Töne entstehenden Klang selbst kennzeichnet Adrastos als süß und angenehm (zit. oben, I. (2)), ähnlich wie Pseudo-Plutar-

chos meint, daß ihn der Sinn mit Vergnügen annehme:

Moralia (1./2. Jh.), *De animae procreatione in Timaeo*, 1021 B: ἐν δὲ ταῖς συμφωνίαις, κἂν ὁμοῦ κρούωνται κἂν ἐναλλάξ, ἡδέως προσίεται τὴν συνήχησιν ἡ αἴσθησις (ed. Cherniss, Cambridge, Mass. u. London 1976, 308).

(3) Unterschiedliche Kategorisierungsmöglichkeiten mittels verwandter Bezeichnungen (wie antiphon oder homophon) ergeben für συμφωνία mitunter eine LIMITIERUNG AUF QUARTE UND (ODER SOGAR AUSSCHLIESSLICH) QUINTE. Die Mehrzahl der Musiktheoretiker indessen, wie der oben, I. (2)(b), zit. Pseudo-Eukleides und Aristoxenos, Nikomachos, Kleoneides oder Bakcheios, verwenden den symphonia-Begriff ohne eine derartige Einschränkung.
Obwohl die Oktave von Anfang an (etwa bei Hippokrates, vgl. oben, I. (2)) selbstverständlich zum Begriff συμφωνία gehört, von Pseudo-Aristoteles gar als schönste und – da aus Quinte und Quarte zusammengesetzt – vollkommenste symphonia apostrophiert, wird sie von ihm und anderen Autoren davon abgesondert und entweder dem Begriff antiphon oder homophon subsumiert:

Pseudo-Aristoteles, *Problemata physica* (um 250 vor Chr.) XIX, 16; 918 b: Διὰ τί ἥδιον τὸ ἀντίφωνον τοῦ συμφώνου; ἢ ὅτι μᾶλλον διάδηλον γίνεται τὸ συμφωνεῖν ἢ ὅταν πρὸς τὴν συμφωνίαν ᾄδῃ; ἀνάγκη γὰρ τὴν ἑτέραν ὁμοφωνεῖν, ὥστε δύο πρὸς μίαν φωνὴν γινόμεναι ἀφανίζουσι τὴν ἑτέραν (ed. Ruelle/Knoellinger/Klek, Lpz. 1922, 168);
XIX, 17; ibid.: Διὰ τί ⟨διὰ⟩ πέντε οὐκ ᾄδουσιν ἀντίφωνα; ἢ ὅτι οὐχ ἡ αὐτὴ ἡ σύμφωνος ⟨ἐν⟩ τῇ συμφωνίᾳ, ὥσπερ ἐν τῷ διὰ πασῶν; ἐκείνη γὰρ ⟨ἡ βαρεῖα⟩ ἐν τῷ βαρεῖ ἀνάλογον, ὡς ἡ ὀξεῖα ἐν τῷ ὀξεῖ (ibid.);
XIX, 35; 920 a: Διὰ τί ἡ διὰ πασῶν καλλίστη συμφωνία; ἢ ὅτι ἐν ὅλοις ὅροις οἱ ταύτης λόγοι εἰσίν, οἱ δὲ τῶν ἄλλων οὐκ ἐν ὅλοις… ἢ ὅτι τελεωτάτη ἡ ἐξ ἀμφοτέρων οὖσα, καὶ ὅτι μέτρον τῆς μελῳδίας (173 f.);
Kl. Ptolemaios, *Harmonika* (zit. oben, I. (2)(c)).

Die pseudo-aristotelische Präzisierung modifizierend, behandeln Thrasyllos und ihm folgend Bryennios συμφωνία als Oberbegriff für antiphone (Oktave und Doppeloktave) und paraphone Intervalle (Quinte und Quarte; → *Paraphonos* I. (1)); letztgenannter trennt zudem zwischen Quinte und Quarte, benennt allerdings die Klasse der Quarte nicht eigens, die folglich als ‚bloß‘ symphones Intervall zu gelten hat:

Thrasyllos (frühes 1. Jh.), in: Theon Smyrn., *Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium* (erste Hälfte 2. Jh.): σύμφωνα μὲν τά τε κατ᾽ ἀντίφωνον, οἷόν ἐστι τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δὶς διὰ πασῶν, καὶ τὰ ⟨κατὰ⟩ παράφωνον, οἷον τὸ διὰ πέντε, τὸ διὰ τεσσάρων (ed. Hiller, Lpz. 1878, 48, 17–20);
M. Bryennios, *Harmonika* (um 1300–20) I, 5: σύμφωνα δὲ τά τε ἀντίφωνα καλούμενα οἷον τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δὶς διὰ πασῶν, καὶ τὰ παράφωνα οἷον τὸ διὰ πέντε καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε, καὶ τὰ μόνως τῷ γενικῷ ὀνόματι σύμφωνα προσαγορευόμενα οἷον τὸ διὰ τεσσάρων καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων (ed. Jonker, Groningen 1970, 98, 28–100, 3).

Wiederum anders als Ptolemaios trennen Sextus Empiricus und Aristeides Quintilianus grundsätzlich zwischen homophon und symphon (neben diaphon), ebenso wie Gaudentios, der als vierte Kategorie paraphon hinzufügt, oder Bryennios, der an anderer Stelle dabei homophon mit antiphon gleichsetzt:

Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos* (zweite Hälfte 2. Jh.) VI: τῶν δὲ φθόγγων οἱ μέν εἰσιν ὁμόφωνοι οἱ δὲ οὐχ ὁμόφωνοι, καὶ ὁμόφωνοι μὲν οἱ μὴ διαφέροντες ἀλλήλων κατ᾽ ὀξύτητα καὶ βαρύτητα, οὐχ ὁμόφωνοι δὲ οἱ μὴ οὕτως ἔχοντες, τῶν δὲ ὁμοφώνων, ὡς καὶ τῶν οὐχ ὁμοφώνων, τινὲς μὲν ὀξεῖς τινὲς δὲ βαρεῖς καλοῦνται, καὶ πάλιν τῶν οὐχ ὁμοφώνων οἱ μὲν διάφωνοι προσαγορεύονται οἱ δὲ σύμφωνοι, καὶ διάφωνοι μὲν οἱ ἀνωμάλως καὶ διεσπασμένως τὴν ἀκοὴν κινοῦντες, σύμφωνοι δὲ οἱ ὁμαλώτερον καὶ ἀμερίστως (Opera III, ed. Mutschmann/Mau, Lpz. 1954, 172, 7–15);
Aristeides Quintilianus, *De musica* (nicht vor zweiter Hälfte 2. Jh.; eher 3./4. Jh.) I, 6: πάλιν τῶν φθόγγων οἱ μέν εἰσι πρὸς ἀλλήλους σύμφωνοι, οἱ δὲ διάφωνοι, οἱ δὲ ὁμόφωνοι, σύμφωνοι μὲν ὧν ἅμα κρουομένων οὐδὲν μᾶλλον τῷ ὀξυτέρῳ ἢ τῷ βαρυτέρῳ τὸ μέλος ἐμπρέπει, διάφωνοι δὲ ὧν ἅμα κρουομένων ἡ τοῦ μέλους ἰδιότης θατέρου γίνεται, ὁμόθωνοι δὲ οἵτινες δύναμιν μὲν ἀλλοίαν φωνῆς, τάσιν δὲ ἴσην ἐπέχουσιν (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 9, 26–10, 6);
Gaudentios, *Introd. harmonica* (4. Jh.; JanS, 337); zit. → *Paraphonos* I. (2);
Bryennios, *Harmonika*, loc. cit., I, 4: καλοῦνται τοίνυν οἱ μὲν εὔφοροι μόνον ταῖς ἀκοαῖς ἐμμελεῖς, οἱ δὲ ὁμοιότητος ἤδη μετέχοντες σύμφωνοι, οἱ δὲ ἑνότητος ὁμόφωνοι εἴτουν ἀντίφωνοι (96, 15–16).

II. Den symphonia-Begriff kennzeichnet zwar seit seiner Übertragung ins Lateinische im 1. vorchristlichen Jh. ein steter Bedeutungswandel; gleichwohl bleibt – ähnlich wie sich alle Verwendungsweisen seines Pendants diaphonia vom „ursprünglichen Wortsinn des ‚Auseinander-Tönens‘ ableiten“ lassen (→ *Diaphonia*) – bei symphonia die URSPRÜNGLICHE IMPLIKATION DES ZUSAMMENKLINGENS auch die weitere Begriffsgeschichte hindurch bis in die jüngste Zeit präsent (vgl. unten, III. (5)). Dieses Phänomen läßt sich beispielsweise ablesen an der wiederholten Synonymie von symphonia mit melodia, harmonia und anderen äquivalenten Begriffen zur Bezeichnung im weitesten Sinne von „Musik als Klangphänomen“ (→ *Melodia* I. (2); dort und in II. (2) Belege aus Marchettus von Padua, *Lucidarium* [zw. 1309 u. 1318], über J. Ciconia, *Nova musica* [zw. 1403 u. 1410], J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* [1477], St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* [1533], Fr. Beurhaus, *Erotematum musicae libri duo* [1573 bzw. [2]1580] und *Musicae rudimenta* [1581], bis zu Z. Tevo, *Il mus. testore* [1706]).

(1) Zusammen mit symphoniacus begegnet das lat. Lehnwort symphonia allerdings zunächst in einer abseitigen Verwendung zur Bezeichnung für ein ENSEMBLE VON (INSTRUMENTAL-)MUSIKERN (zu den folgenden und weiteren Belegen vgl. Richter 1974, 281 ff.):

Cicero, *In C. Verrem* (70 vor Chr.) V, 25, 64: ...symphoniacos homines sex cuidam amico suo Romam muneri misit (ed. Peterson, Oxford ²1917, 410);
ibid. V, 28, 73: ...symphoniaci Romam missi [sunt] (413); *Pro M. Caelio oratio* (56 vor Chr.) XV, 35: Accusatores quidem libidines, amores, adulteria..., cantus, symphonias, navigia iactant, idemque significant nihil se te invita dicere (ed. Clark, Oxford 1905, 311);
In L. Pisonem oratio (55 vor Chr.) XXXIV, 83: ...servis symphoniacis et aliis muneribus acceptis... (ed. Clark, Oxford 1909, o. S.);
Horatius Flaccus, *Ars poetica* (zw. 11 u. 8 vor Chr.), 374–376: ...ut gratas inter mensas symphonia discors / et crassum unguentum et Sardo cum melle papauer / offendunt... (ed. Rudd, Cambridge 1989, 71);
Seneca, *Epistolae morales* (zw. 62 u. 64) 12, 8: ...ut inter plausus exoletorum hoc ad symphoniam caneretur... (ed. Reynolds, Oxford 1965, 28: 11–12);
ibid. 123, 9: Quemadmodum qui audierunt synphoniam ferunt secum in auribus modulationem illam ac dulcedinem cantuum... (531: 1–2).

Dieser Wortgebrauch läßt sich im Griech. selbst wohl erst im Hellenismus belegen:

Polybius, *Historiae* (nach 146) XXVI, 10, 5: ὅτε δε τῶν νεωτέρων αἴσθοιτό τινας συνευωχουμένους, οὐδεμίαν ἔμφασιν ποιήσασ παρῆν ἐπικωμάσων μετὰ κερατίου καὶ συμφωνίας... (ed. Paton, Bd. V, London u. Cambridge, Mass. 1954, 482).

Er reicht bis in die Neuzeit:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Es habe ihn [sc. L. Viadana] aber hierzu sonderlich bewogen, dieweil er gesehen, daß offtmals eine *Mutet* von 5. 6. oder mehr Stimmen in die Orgel gesungen worden, der Sänger oder *Cantorn* aber, sonderlich in den Klöstern, selten vber zwey oder drey gewesen, und also aus mangel der andern Stimmen der *Symphony* an Liebligkeit vnd Zierde viel entzogen... (4);
Wie dann auch vor vnserer zeit, welchs aber nunmehr abkommen, das Wort *Symphonia* oder *Symphoney* gebraucht worden: Wenn man den Haußmann oder Stadtpfeiffer mit seiner gantzen *Symphoney*, das ist mit allerhand *Instrumenten*, als: Zincken, Posaunen, Trommeten, Geygen, Flötten, Krumbhörnern, Dolcianen, etc. hat fordern lassen (9);
J.-B. Lully, Pastorale *Les Festes de l'Amour et de Bacchus* (1617), livret: [Melpomene et Euterpe] sont precedées de deux Symphonies opposées, dont l'une est tres-forte et l'autre extrémement douce... (zit. nach: J. Eppelsheim, *Das Orch. in d. Werken Jean-Baptiste Lullys*, Münchner Veröff. zur Musikgesch. VII, Tutzing 1961, 107).

(2) In seiner Hauptbedeutung bezieht sich der Begriff symphonia analog zum griech. Gebrauch auf ,KONSONANTE' TONVERBINDUNGEN, womit die oben, I. (2), beschriebenen fünf bzw. sechs antiken συμφωνίαι gemeint sind, also unter Ausschluß oder Einbeziehung der Undezime. Im Unterschied zu consonantia, das im späten 4. Jh. als lat. Übersetzungswort zu griech. συμφωνία hinzutritt, etabliert sich der alternative Ausdruck convocantia, Kompositum mit vox als ,eigentlicher' Lehnübersetzung von φωνή (vgl. A. Riethmüller, Art. *Phonē*, MGG, zweite, neubearbeitete Ausg., *Sachteil*, Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997, 1589), nicht; die einzige diesbezügliche Allusion begegnet bei J. Nucius:

Musices poeticae (Neisse 1613), cap. V: Hæ [sc. voces consonæ] Ptolemæo Symphonæ id est consonæ seu Convocales appellantur, tales sunt Diapente 5. Diapason Diapente 12... (f. E 3); tradiert von J. Thüring, *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* (Bln 1624, II, 40).

Jene (oben in I. (3) diskutierte) Limitierung der Bedeutung von συμφωνία auf Quarte und Quinte wird nicht in die lateinische Musiktheorie übernommen, wenn es sich nicht um eine reine Rezeption der diversen Kategorisierungsmöglichkeiten handelt, wie sie von Boethius (*De inst. mus.* [um 500] V, 11; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 360 ff.) ausgehend bis in die Zeit des Humanismus (Fr. Gafori, *Pract. mus.*, Mailand 1496, f. cc vj') und noch darüber hinaus zu beobachten ist (RousseauD, Paris 1768, Art. *Antiphonie*, 32, *Homophonie*, 245 f., *Paraphonie*, 361 [vgl. Art. *Symphonie*, 458], oder J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788, 395 f.).
Die gängigste begriffliche Differenzierung innerhalb der genannten Tonbeziehungen ist die in symphoniae simplices (für Quarte, Quinte, Oktave) sowie (für Undezime, Duodezime, Doppeloktave) symphoniae copulatae (Favonius Eulogius, *Disputatio de somnio Scipionis* [zw. 390 u. 410]; ed. L. Scarpa, Padua 1974, 30) bzw. compositae (Johannes Scottus, *De divisione naturae* [um 867; MignePL CXXII, 869], und *Scolica enchiriadis* [vor 900; zit. im nachfolgenden Abschn.) oder reliquae (Censorinus, *De die natali liber* [238; zit. im nachfolgenden Abschn.], und *Musica enchiriadis* [vor 900; ed. Schmid, München 1981, 23 u. 28]). Singulär dagegen sind Zweiteilungen wie die von Remigius Aut. in „symphoniae... consonae et dissonae" (*Commentum in Martianum Capellam*, zweite Hälfte 9. Jh.; zit. → *Consonantia* I.) oder die bei einem Anonymus in symphoniae consonae und aequisonae, je nachdem ob der jeweiligen Tonverbindung eine proportio superparticularis (bei Quarte und Quinte) oder multiplex (bei Oktave, Duodezime und Doppeloktave) zugrundeliegt:

Anon. cod. Pragensis, Trakt. (11. Jh.) mit dem Incipit „Quemadmodum vocis articulatae": Notandum sane symphoniarum alias consonas, alias esse aequisonas, et consonas quidem designari numeris superparticularibus, aequisonas vero multiplicibus (ed. Schmid, *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tract. adiunctis*, München 1981, 226: 81–83).

Speziell in dieser Anwendung verschwindet symphonia gegen Ende des 15. Jh. aus der mus. Fachliteratur. J. Tinctoris etwa löst den Ausdruck im *Terminorum musicae diffinitorium* (um 1472/73) dezidiert durch concordantia ab (→ *Consonantia* IV. (2)), wobei der betreffende Eintrag nur in der von H. de Coussemaker konsultierten Brüsseler Handschrift zu finden ist (und beispielsweise in der Inkunabel Treviso 1495 fehlt):

SYMPHONIA idem est quod concordantia (CS IV, 188 b; vgl. die Ed. von A. Machabey, Paris 1951, 52).

Späte Relikte finden sich bei J. Frosch, der zwar Tinctoris' Distinktion (von concordantia) in vollkommen und unvollkommen übernimmt –

Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne (Straßburg 1535), cap. X *De symphoniarum numero & speciebus harmonica numerorum collatione conquisitis*: Iam uerò & illud obserues, symphonias bifariam diuidi, partim enim perfectæ sunt, partim imperfectæ (f. B 4) –,

anschließend jedoch alleinig von consonantia handelt, sowie namentlich bei dtsch. Musiktheoretikern noch bis ins 17. Jh., so bei O. S. Harnisch, dem zufolge solche Zusammenklänge allerdings gewöhnlich consonantia oder concordantia genannt werden (*Artis musicae delineatio*, Ffm. 1608, 54: „vnde & consonantiæ vel concordantiæ sonorum vulgo appellantur"; zit. unten, II. (5)).

(a) Die Begriffsdefinitionen von symphonia sind durch eine VIELZAHL AN ERKLÄRUNGSWÖRTERN geprägt, die teilweise explizit auf ein Zusammenklingen von Tönen rekurrieren, ohne daß – wie bei den Synonymen consonantia und concordantia (→ *Consonantia* II. u. VI. (1)(c)) – jeweils der Aspekt der Gleichzeitigkeit laut H. Hüschen „völlig zweifelsfrei und unmißverständlich" genannt würde (*Der Harmoniebegriff im Musikschrifttum d. Altertums u. d. Mittelalters*, Kgr.-Ber. Köln 1958, 149). Von diesen Erklärungswörtern, die infolge des mit symphonia assoziierten Wohlklingenden vielfach durch Attribute wie süß, angenehm, lieblich oder geeignet präzisiert werden und oftmals auch in Bestimmungen von consonantia wiederkehren (→ *Consonantia* II. (2)), seien im folgenden die prägnantesten chronologisch aufgelistet, und zwar concentus – zunächst bei Vitruvius, *De architectura libri decem* (vor 27 vor Chr.), die lateinische Übersetzung von griech. συμφωνία (zit. → *Consonantia* I.), seit Censorinus Definiens mit einer langen Tradition –, cantilena (bei Calcidius als ein „einzelner, pythagoreisch definierter konsonanter Zusammenklang", laut Kl.-J. Sachs, Art. *Cantilena*, MGG, zweite, neubearbeitete Ausg., *Sachteil*, Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995, 387), temperamentum (im Sinne von Gleichgewicht oder richtigem Verhältnis gemischter Dinge Äquivalent zu griech. κρᾶσις [vgl. oben, I. (2)(b)], bei Favonius Eulogius noch in der Wendung „cantio temperata" und seit Cassiodorus als Substantiv), commixtio bzw. mixtura (entsprechend dem griech. μῖξις), copulatio sowie convenientia:

Censorinus, *De die natali liber* (238): est autem symphonia duarum vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus. symphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae constant... (ed. Sallmann, Lpz. 1983, 16); tradiert in der *Musica enchiriadis* (vor 900; ed. Schmid, München 1981, 23), in *Musicae enchiriadis elaboratio dicta Parisiensis Inchiridion Uchubaldi francigenae* (10. Jh.; ed. Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, loc. cit., 197), von J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410; ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 220), J. Liban, *De musicae laudibus oratio* (Krakau 1540, f. D viij), und E. Puteanus, *Modulata Pallas*... (Mailand 1599, 22);

Calcidius, *Commentarius in Platonis Timaeum* (4. Jh.); zit. → *Cantilena* III. (1)(a));

Favonius Eulogius, *Disputatio*..., loc. cit.: Ex accentionibus... ratione musicae cantio temperata symphonia dicitur, quam ita definiunt: symphonia est consonae uocis continua modulatio. Dicunturque aliae simplices symphoniae, aliae uero copulatae (30, 20–24);

Cassiodorus, *Inst.* (um 544–560): symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum vel acuti ad gravem, modulamen efficiens sive in voce sive in flatu sive in percussione (ed. Mynors, Oxford 1937, 144 f.);

Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* (um 630): Symphonia est modulationis temperamentum... (ed. Lindsay, Oxford 1911, I, o. S.); zit. → *Consonantia* I. (mit Tradierung);

Scolica enchiriadis (vor 900) II *De symphoniis*: Δ [Discipulus]: Symphonia quid est? M [Magister]: Dulcis quarundam vocum commixtio; quarum tres sunt simplices, diapason, diapente, diatessaron, tres compositae, disdiapason, diapason et diapente, diapason ac diatessaron (ed. Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, loc. cit., 90);

W. Odington, *Summa de speculatione musicae* (zw. 1298 u. 1316): Consonantia, symphonia, et harmonia idem sunt in his. Suntque acuti gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens, cuius contrarium sunt diaphonia et dissonantia (CSM 14, 63: II,3,11–12);

Guido Aret., *Micrologus* (1025/26): Has tres species symphonias, id est suaves vocum copulationes memineris esse vocatas... (CSM 4, 116: VI,12; auch „aptae vocum copulationes", zit. unten, II. (3)); tradiert in den anon. *Quaestiones in musica* (um 1100; ed. Steglich, Lpz. 1911, 40 a), von Jacobus Leod., *Speculum mus.* VI (zw. 1321 u. 1324/25; zit. im nachfolgenden Abschn.), und Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tract.* (zw. 1460 u. 1470; ed. Gümpel, Wiesbaden 1956, 69), durch coniunctio ersetzt von Ciconia, *Nova musica* (loc. cit., 220);

Papias, *Vocabularium* (1053): Symphonia græce conuenientia uocum. hanc proprie faciunt diapente diassaron [recte: diapason] & diatessaron (Ausg. Venedig 1496, f. x' b).

(b) Die BEGRIFFLICHE RELATION ZU CONSONANTIA, dem seit seiner Etablierung in der Spätantike mit symphonia konkurrierenden Ausdruck (→ *Consonantia* I.), ist vielgestaltig. Abgesehen von Musiktheoretikern wie Hucbald de Saint-Amand, Hermann von Reichenau oder Wilhelm von Hirsau (Willehelmus Hirs.), die (fast) gänzlich auf die Be-

zeichnung symphonia verzichten (letztgenannter zit. → *Consonantia* II.), begegnen in einer Vielzahl von Texten beide Begriffswörter. Boethius (*De inst. mus.*, um 500) beispielsweise bedient sich beider ohne erkennbare Differenzierung, überträgt allerdings an prominenter Stelle, so in seinen Referaten von Nikomachos und Kl. Ptolemaios (I, 8 bzw. V, 7), die griechische Vorlage συμφωνία dezidiert ins Lateinische mit consonantia (→ *Consonantia* II.).
Falls nicht lediglich eine sprachliche Divergenz zwischen griech. συμφωνία und lat. consonantia besteht (bei fehlenden Quellenbelegen im folgenden vgl. die entsprechenden Zitate in → *Consonantia* I. (1)) –

Hieronymus, *Epistola* XXI (spätes 4. Jh.; Migne PL XXII, 389);
Expositiunculae in libros beati Augustini de musica (10./11. Jh.): Symphonia grecum nomen est, quod latine consonantia dicitur, et est nomen compositum (ed. Le Bœuf, *Un commentaire d'inspiration érigénienne du „De musica" de saint Augustin*, Recherches Augustiniennes XXII, 1987, 273);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* II (zw. 1321 u. 1324/25): Idem autem importat symphonia apud Graecos, ut consonantia apud nos (CSM 3/II, 9: II,13) –,

sind entweder die zwei lat. Begriffe symphonia und consonantia schlechtweg gleichgesetzt:

Boethius, *De inst. arithmetica* (um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 155);
Johannes Scottus, *Annotationes in Marcianum [Capellam]* (vor 860; ed. Lutz, Cambridge, Mass. 1939, 18);
Anon., *Alia musica* (zw. 875 u. 925): Ipsarum quoque musicarum consonantiarum, quas symphonias nominant, proportiones in hac pene sola medietate frequenter invenies (ed. Chailley, Paris 1965, 100);
Regino Prum., *Epistola de armonica inst.* (um 900): Et is numerus vocatur in arithmetica sesquitertius; deque eo nascitur simphonia, id est consonantia, quae in musica appellatur diathessaron (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 53: IX,4);
Sunt igitur quinque simphoniae, id est consonantiae: diatesaron, diapente, diapason, diapason ke diapente et bisdiapason (54 f.: IX,24); ähnlich bei Odo von Tournai, *Regulae de rhythmimachia* (um 1090; GS I, 288 a).

Oder aber es werden mit symphonia bestimmte (etwa wegen ihrer einfacheren Proportionen) ausgezeichnete Tonverbindungen als Konsonanzen per se hervorgehoben (wie offenbar schon bei Vitruvius zu beobachten; → *Consonantia* I.), während consonantia ein zumindest weniger wohllautendes Zusammenklingen meint:

Tract. de organo cod. Paris. (10./11. Jh.);
Commentarius in Micrologum Guidonis Aretini (zw. 1070 u. 1100); zit. → *Sonus* III. (3);
Quaestiones mus. (um 1100);
De tract. tonorum (spätes 12. Jh.): Quia vero hec tres consonantie, scilicet dyatesseron, dyapente et dyapason, tam a suavitate se ad copulationem duorum cantuum permiscent, congrue symphonie, id est vocum copulationes dicuntur (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 117);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* IV, 29 (zw. 1321 u. 1324/25; CSM 3/IV, 83: XXIX,42);
ibid. VI: Prima excellentium dicitur principalis in hoc modo quia regularis ascensus in ipsa terminatur et dominatur. Haec enim tantum in harmonia inter reliquas consonantias obtinet principatum ut quasi quodam speciali iure appellentur symphoniae, idest suaves vocum copulationes, pro eo quod omnium modorum singulariter probentur efficere similitudines (CSM 3/VI, 105: XLII,8);
vgl. Johannes Aegidius Zam., der singulärerweise die drei simultanen Zusammenklänge (Oktave, Quinte und Quarte), die Guido Aret. symphoniae nennt, als „consonantiae symphonicae" von anderen, womöglich den melodischen „consonantiae" abgrenzt (*Ars musica*, zw. 1260 u. 1280; zit. → *Consonantia* III.).

(3) In signifikanter Uminterpretation des mit symphonia gemeinten Zusammenklingens von Tönen überträgt Guido Aret. im frühen 11. Jh. den Begriff von einer primär vertikal gedachten Anordnung (gleichzeitig erklingender) Töne ebenso auf eine SUKZESSIVE, MELODISCHE FOLGE VON TÖNEN (ohne freilich die andere Bedeutung von symphonia fallenzulassen; vgl. auch oben, II. (2)(a)):

Micrologus (1025/26) XVIII: Et quia hae tres species tanta se ad organum societate ac ideo suavitate permiscent, ut superius vocum similitudines fecisse monstratae sunt symphoniae, id est aptae vocum copulationes dicuntur, cum symphonia et de omni cantu dicatur (CSM 4, 198: XVIII, 7–9); tradiert im Tract. de organo cod. Mediolanensis (zweite Hälfte 11. Jh.; ed. Eggebrecht/Zaminer, *Ad organum faciendum*, Mainz 1970, 47);
Epistola de ignoto cantu directa (nach 1028): Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicuius notissimæ symphoniæ notare, & pro unaquaque voce memoriæ retinenda huiusmodi symphoniam in promtu habere, quæ ab eadem voce incipiat: utpote sit hæc symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor… [folgt Notenbeispiel]
Vides itaque, ut hæc symphonia senis particulis suis a sex diversis incipiat vocibus? Si quis itaque uniuscuiusque particulæ caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcumque particulam voluerit, indubitanter incipiat, easdem sex voces ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit… Si vero descriptam aliquam symphoniam incognitam cantare ceperis, multum cavendum est, ut ita proprie unamquamque finias neumam, ut eodem modo finis neumæ bene iungatur cum principio eius particulæ, quæ ab eadem incipit voce, in qua neuma finita est (GS II, 45 a f.);
Trakt. (nach 1030) mit dem Incipit „His ita perspectis": In hac simphonia [sc. das vorangehende Notenbeispiel] inuenies tres eleuationes uocis secundae uel quintae (ed. Leach, Journal of Musicology VIII, 1990, 89 a); symphonia gleichbedeutend mit modus, armonia, melos;
Osbernus (Glocestriensis), *Derivationes* (Mitte 12. Jh.), Art. *sonus*: …simphonia… id est totus cantus… (ed. Bertini/Gatti/Ussani, Spoleto 1996, 259);
De tract. tonorum (spätes 12. Jh.): Item superius habuimus, quod omnis cantus simplex symphonia dicatur (ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 117);

Liber musicae (spätes 12. Jh.): Symphonia est consonantia et forma totius cantus (ed. Pannain, RMI XXVII, 1920, 416);
Adam Fuld., *De musica* (1490) II, 10: Ex consonantiis vero præscriptis omnis symphonia componitur per arsim & thesim, id est, per elevationem & depositionem, non solum simplicem neumam, quam Berno distrophen aut tristrophen vocat; sed & duplicem triplicemque rationem concordantem puto cantum (GS III, 352 a).

(4) In Nachfolge von Guido Aret., der selbst den Begriff consonantia auf bestimmte sukzessive Intervalle überträgt (→ *Consonantia* III.), reduziert sich die Bezeichnung symphonia auf einen unspezifischen Aspekt ihrer Bedeutung, nämlich den einer TONVERBINDUNG ODER TONBEZIEHUNG (wobei möglicherweise auch eine Konfusion mit dem Ausdruck coniunctio in dem um 1000 entstandenen pseudo-odonischen *Dialogus* mitspielt):

Commentarius in Micrologum Guidonis Aret. (zw. 1070 u. 1100): Symphonia alia tonus, alia semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 108); vgl. → *Melodia* I. (2);
Anon. ex traditione Guidonis (Pseudo-Guglielmo Roffredi), *Summa musicae artis* (zweite Hälfte 12. Jh.): Musica autem ex sex symphoniis constat, id est, semitonio, tono, semiditono, ditono, diatesseron, diapente. Et est symphonia quidam apta vocum copulatio, cum vox voci apte coniungitur. Symphonia quidam apta vocum copulatio, cum vox voci apte coniungitur. Symphonia quae dicitur semitonium est non plenus tonus... Septima vero symphonia, id est, diapason, de omnibus interpretatur, vel quod omnes praedictas in se continet symphonias, vel quod in ea omnes inveniuntur voces (ed. Seay, MD XXIV, 1970, 73 f.);
Anon., *Quaestiones et solutiones* (ausgehendes 15. Jh.): Constat etiam musica secundum antiquos ex septem symphonis, scilicet, unisono, tono, semitono, ditono, semiditono, diatesseron et diapente... Symphonia idem est quod aperta vocum copulatio, id est, quod vox voci aperta coniungitur et ordinatur (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 2).

(5) Im Laufe des 15. Jh. werden die beiden Bedeutungen, die (im vorangehenden Abschn. diskutierte) periphere ›melodische Folge von Tönen‹ und die grundsätzliche ›simultaner Zusammenklang‹, im Begriff symphonia für MEHRSTIMMIGKEIT zusammengeführt, indem ihm nicht nur einstimmige, sondern ausdrücklich auch zwei- und dreistimmige Melodien subsumiert werden; symphonia wird demnach in gleicher Bedeutung wie das bis ins späte Mittelalter belegte Antonym (→ *Diaphonia* III.) verstanden:

Anon. ex traditione Iohannis Hollandrini, Trakt. (Mitte 15. Jh.) mit dem Incipit „In principio nostri opusculi primo et principaliter sumamus“: Iam restat dicere de duplici symphonia. Est autem duplex symphonia, que nisi a duobus cantoribus fieri non potest, quam vulgo sermone organum vocamus, et eciam quidam dyaphoniam nuncupant, dya enim grece, latine duo interpretatur (ed. Rausch, *Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini...*, Ottawa 1997, 62);
Adam Fuld., *De musica* (1490); zit. oben, II. (3);
ibid. II, 13: ...tonus est regula docens finem perfectum regularium symphoniarum (GS III, 354 b);
Fr. Beurhaus, *Erotematum musicae libri duo* ([Dortmund 1573] Nürnberg [2]1580, 106); zit. → *Melodia* II. (2);
O. S. Harnisch, *Artis musicae delineatio* (Ffm. 1608), Abschn. *De symphonia*: Symphonia est melodiarum concors Harmonia seu consonantia, ideoque in sonorum, qui diuersis melodiis continentur, simul sonantium conuenientia & concordia consistit: vnde & consonantiæ vel concordantiæ sonorum vulgo appellantur (54);
J. Magirus, *Ars musica* (Braunschweig [2]1611) II, 23 *De Symphonia*: Symphonia est consonans Melodiarum Harmonia.
Melodiæ sunt, quibus conjunctis Symphonia editur. Harum cuivis sua, ad Symphoniam constituendam, suæ octavæ, & mediationis ambitu, naturaliter, determinata, est applicatio. Melodiæ vel voces sunt Inferiores vel superiores (101 f.).

Zuweilen tritt monodia in der Bedeutung Einstimmigkeit (→ *Monodie* IV.) als Pendant zum Ausdruck symphonia hinzu, der wiederum in diesem Fall allmählich durch den Begriff der Polyphonie abgelöst wird:

R. Goclenius, *Lexicon philosophicum* (Ffm. 1613), Art. *Modus*: Modus spectatur in Monodia, vel Symphonia.
In Monodia, cum aliæ melodiæ non coniunguntur. In Symphonia seu concentu fit, cum plurium vocum acumine & grauitate differentium est congruens consonantia (705 a);
J. H. Alsted, *Encyclopaedia* (Herborn 1630) XX, 8: Melodia est simplex, vel composita. *Illa* monodia, *hæc* symphonia *dicitur* (1203 a).

Wohl singulär reduziert C. Schneegass symphonia in diesem Sinne auf einen Dreiklang (*Isagoges musicae libri duo*, Erfurt 1591, f. A v'; zit. → *Trias* I.).

III. Ausgehend von der (im vorangehenden Abschn. diskutierten) Bedeutung ›Mehrstimmigkeit‹ als kompositorischem Phänomen entwickelt sich symphonia im Laufe des 16. Jh. zum Begriff für MEHRSTIMMIGE KOMPOSITION im neuzeitlichen Sinne, die entweder einen Teil eines umfangreicheren Werkes oder ein abgeschlossenes Musikstück darstellt. In diesem Zusammenhang begegnet auch ein aus dem entsprechenden Adjektiv und dem Substantiv Musik zusammengesetzter Ausdruck:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Musica*: Musica *Symphoniale*. C'est ainsi que quelques-uns apellent la MUSIQUE à plusieurs Parties qui s'accordent bien (61);
A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721): A *compound Song* is where Two or more Voices go together, with a Variety of *Concords* and *Harmony*; so that the *Melody* each of them makes, is a distinct and different *simple Song*, and all together make the *compound*. The *Melody* that each of them produces is therefore called a PART of the *Composition*; and all such *Compositions* are very properly called *symphonetick Musick*, or *Musick* in *Parts*... (331 f.);

WaltherL (Lpz. 1732): *Musica Symphonialis (lat.) Musica Sinfoniale (ital.)* ist, nach einigen, die vielstimmige und wohl *accordi*rende Music (434 b).

(1) In einem allgemeinen und elementaren Sinne benennt symphonia seit 1538 zunächst in Titeln von Sammeldrucken überhaupt ZUSAMMENKLINGENDE INSTRUMENTAL- UND VOKALMUSIK.
Bei den frühesten Drucken handelt es sich überwiegend um Motetten- oder Madrigalsammlungen (→ *Motet* V.; *Madrigale* II. (2)):

Symphoniae iucundae... quas vulgo mutetas appellare solemus..., hg. von G. Rhaw (Wittenberg 1538);
Symphonia quatuor modulata vocibus... quae vulgo (Motecta Metre Jehan) nominantur..., hg. von G. Scotto (Venedig 1543);
Selectissimae symphoniae..., hg. von J. von Berg u. U. Neuber (Nürnberg 1546);
Symphonia angelica... Nella quale si contiene una scielta di migliori madrigali che hoggidi si cantino, hg. von H. Waelrant (Antwerpen 1585);
G. Gabrieli, *Sinfoniae sacrae... Tam vocibus, Quam Instr.* (Venedig 1597 u. [posthum] 1615);
Sacrae symphoniae... tàm vivis, quàm instr. accomodatae, hg. von C. Haßler (Nürnberg 1598);
L. de Sayve, *Sacrae symphoniae, quas vulgo motetas appellant* (Klosterbruck 1612);
H. Schütz, *Symphoniae sacrae... varijs vocibus & instr. accomodatae...* (Venedig 1629);
A. Hammerschmidt, *Mus. Andachten, Dritter Theil, Das ist: Geistliche Symphonien* (Freiberg 1642);
Schütz, *Symphoniarum sacrarum secunda* [bzw. *tertia*] *pars Worinnen zubefinden sind Dtsch. Concerten...* (Dresden 1647 u. 1650).

Diese Bedeutung erwähnen Musiktheoretiker des späten 16. und selbst noch des 17. Jh., als symphonia bereits auf Instrumentalmusik eingeschränkt ist:

G. de' Bardi, *Discorso sopra la musica antica e'l cantar bene* (um 1578), in: G. B. Doni, *De' trattati di musica* [= *Lyra barberina*] II (Florenz 1763): Sinfonìa altro non è, che mescolamento di canto, e di suono... (240 f.);
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Und ob wol *Ioh. Gabrielis, Lamberti de Saive*, vnd anderer fürnehmen *Musicorum Cantiones Ecclesiasticæ* vnd KirchenConcert, mit dem Tittel, *Symphoniæ sacræ sive Motettæ, inscribirt*, vnd also dadurch solche *Cantiones*, welche mit *Concertat*Stimmen, zugleich auch allerhand *Instrumenten* anzuordnen, verstanden werden; Welches denn auch recht vnd billich *Symphonia*, das ist ein lieblicher *Concentus*, zusammenstimmung vnd anmutige *Harmonia* genennet wird (9);
L. Ribovius, *Enchiridion mus. oder Kurtzer Begriff d. Singekunst* (Königsberg 1638): *Symphonia* oder *Sinfonia* ist 1. *in genere* ein jegliche *Motet*, wie dann *Lambertus de Sayve*, auch *Casp. Hasl:* [sc. Haßler] ihre *Cantiones* also *inscribiren* (148);
A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658): L'harmonie est vn meslange conforme de voix basse, haute & moyenne, qui procede des Consonances & des accords bien couchez; & s'appelle aussi Symphonie, qui signifie chanter & s'accorder par ensemble (24).

Daneben etablieren sich namentlich in der deutschen Musiktheorie seit dem frühen 16. Jh. noch spezielle Bezeichnungen für den Komponisten solcher mehrstimmiger Musik bzw. eine entsprechende Kompositionslehre, so das nomen agentis symphonista:

G. Rhaw, *Enchiridion utriusque musicae pract.* (Wittenberg [1517] 1538): ...Quod potissimum ea ratione symphonistæ faciunt... (f. F ij);
Tricinia. Tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum... (Wittenberg 1542);
H. Faber, *Musica poetica* (hs. Hof 1548): Ad hunc contrapunctum pertinent omnes mutetae et psalmi, quorum melodiae à Symphonistis ita finguntur, ut modi uerbis respondeant... (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 15); vgl. ders., *Ad musicam pract. introd.* (Nürnberg 1550, f. B 2; zit. → *Musica poetica* II.), ferner H. Finck, *Pract. musica* (Wittenberg 1556, f. Cc' u. Rr ij f.), und G. Dreßler, *Praecepta musicae poëticae* (hs. Magdeburg 1563/64; ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 249).

H. Glareanus behält den Ausdruck während der Vorarbeiten zu seiner Hauptschrift zunächst bei (→ *Thema* I. (1)(a)), modifiziert ihn letztendlich jedoch zu symphoneta:

Dodekachordon (Basel 1547) III, *Prooemium*: Certe nostra tempestate Cantores & uocum moderatores, (quos quidam Symphonistas, Nos Symphonetas, ...uulgus compositores uocant) ut quisque in hac arte doctissimus est, ita plærunque in alijs disciplinis infantissimus, Id quod contumeliæ causa nequaquam à me dictum intelligi uolo (195); vgl. in III, 13 die Wendung „Classici Symphonetae" (240; zit. → *Klassisch* II. (1)).

Diese Wortform tradieren J. Nucius, *Musices poeticae* (Neisse 1613, f. A 4), A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650, I, 212), und noch das WaltherL (Lpz. 1732, Art. *Symphoneta*, 589 a); ins Französische wird sie übertragen als „symphonete" von P. de Tyard, *Solitaire second* ([Lyon 1555] Paris 1587; NA hg. von C. M. Yandell, Genf 1980, 214), bzw. „Symphonette" von P. Mailllart, *Les tons, ou discours, sur les modes de musique...* (Tournai 1610, 163).
Die beiden anderen Synonyme, das möglicherweise in Allusion zu musurgia gebildete symphoniurgia für Kontrapunkt als Inbegriff mehrstimmigen Komponierens und das entsprechende nomen agentis symphoniurgus für Komponist, scheinen jüngeren Datums zu sein:

G. B. Doni, *Diss. de musica sacra* (1640), in: ders., *Lyra barberina* [I] (Florenz 1763): ...cum antiquis temporibus Ecclesiasticus Cantus (hodie *planum* vocant) unico tenore decurret; hoc est ὁμοφώνως, vel ἀντιφώνως; nec Symphoniurgiam, seu Contrapunctum, ut adpellant, ullo modo resiperet... (273);
ders., *De praestantia musicae veteris libri tres* (Florenz 1647), *Synopsis...*: Symphoniurgia. *vulgò Contrapunctum* (246 [recte: 146] a);
Symphoniurgi. *Iidem qui Musurgi* [sc. „*Musici practici, vulgò Compositores*"] *& Compositores* (246 [recte: 146] b);
Kircher, *Musurgia...*, loc. cit., Liber V *De Symphoniurgia, Praefatio*: Accedimus tandem ad principalem instituti nostri

partem, quæ est Symphoniurgia siue Melothesia vnicum Musurgiæ nostræ finem scopumque; Est autem hæc nihil aliud, quàm artificiosa quædam diuersarum vocum ex graui acutoque compositarum in vnam concordiam adaptatio compositioque... (I, 211);
ibid. V, 9: Melopœia siue Symphoniurgia diuiditur in Contrapunctum & compositionem ipsam... [Contrapunctus] Alius artificiosus seu floridus, quem compositionem alij, nos Melothesian siue Symphoniurgiam meliori vocabulo intitulamus... (241).

Erstgenannten Ausdruck übernimmt J. Mattheson (*Das Forschende Orch.*, Hbg 1721, 270), der ihn aber auch eindeutscht als Symphoniurgie:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die vollstimmige Setz-Kunst, Symphoniurgie, oder Harmonie im breiten Verstande, ist der knechtischeste Theil von der Music... Weil es... auch nöthig seyn will, eine Beschreibung oder Definition der Symphoniurgie zu geben, so sagen wir, daß sie sey: Eine Kunstmässige Zusammenfügung verschiedener mit einander zugleich erklingender Melodien, woraus ein vielfacher Wollaut auf einmahl entstehet (245); dieselbe Wortform begegnet noch bei G. W. Fink, *Ueber d. Symphonie, als Beitr. zur Gesch. u. Aesthetik derselben* (AmZ XXXVII, 1835, 507; vgl. dessen Art. *Symphonie*, in: *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, hg. von G. Schilling, Bd. VI, Stuttgart 1838, 542).

(2) Um 1600 verschiebt sich bei Symphonie der Akzent auf eine INSTRUMENTALE AUSFÜHRUNG, die später begrifflich in „stylus symphoniacus" fixiert ist (vgl. unten, III. (2)(c)). Noch im 18. Jh. wird daher unter Beibehaltung der älteren Konnotation von symphonia als wohltönendem Zusammenklang und damit auch als Kompos. an sich zwischen einer (in diesem Sinne) allgemeinen und einer auf die rein instrumentale Implikation gemünzten speziellen Bedeutung unterschieden:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Symphonia*: Generalement parlant, quand deux Sons s'accordent bien ensemble, ils font une *Symphonie* & en ce sens toute Musique ou composition qui fait un bon effet à l'oreille est une veritable *Symphonie*. Mais l'usage la restraint aux seules *compositions qui se font pour les Instrumens*... (126);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): *Symphonie, Simphonia*, heisset *in genere* alles was zusammen klinget, *in specie* aber bedeutet es, eine solche *Composition* die allein auff *Instrumenten* hervorgebracht wird (171); fast wörtlich wiederkehrend im WaltherL (Lpz. 1732, Art. *Symphonia*, 589 a) und leicht modifiziert bei J. L. Albrecht, *Gründliche Einl. in d. Anfangslehren d. Tonkunst* (Langensalza 1761, 122);
J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*... XLI (Halle u. Lpz. 1744), Art. *Symphonia*: Es heisset aber *Symphonia* überhaupt eine gute Zusammenstimmung der Tone in der Musick, oder alles, was zusammen klinget; insbesondere aber bedeutet es eine solche Composition, die allein auf Instrumenten hervorgebracht wird (751).

Im französischen Sprachgebrauch wird symphonie außerdem auf die instrumentale Begleitung einer Vokalkomposition ausgedehnt (→ *Accompagnement* IV. (1)(a)–(b)):

RousseauD (Paris 1768), Art. *Symphonie*: Aujourd'hui le mot de *symphonie* s'applique à toute Musique instrumentale, tant des Pieces qui ne sont destinées que pour les instrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les instrumens se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos Opéra & dans plusieurs autres sortes de Musiques. On distingue la Musique vocale en Musique sans *symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Basse-continue; & Musique avec *symphonie*, qui a au moins un Dessus d'instrumens, violons, flûtes, ou hautbois. On dit d'une Piece qu'elle est en grande *symphonie*, quand, outre la Basse & les Dessus, elle a encore deux autres Parties instrumentales; savoir, Taille & Quinte de violon (458 f.);
J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten u. Anm. d. Musik betreffend* III (Lpz. 1768/69), 35. Stück vom 27. 2. 1769: *Les Symphonies*, mit diesen Nahmen benennen die Franzosen nicht allein alle Stücke überhaupt, die in der Oper von den Instrumenten, ohne Gesang, gespielt werden, als Ouvertüre, Entreen u. d. g. [sc. und dergleichen] sondern verstehen auch das sogenannte Accompagnement darunter, womit die Instrumente die Singstimme unterstützen (270, Anm. a).

Einen späten Reflex in dieser Hinsicht stellt P. Bekkers Diktum dar:

Der sinfonische Stil (1919), in: *Klang u. Eros*, Gesammelte Schriften II (Stuttgart u. Bln 1922): Der Wille zur Sinfonie bedeutet Wille zum Instrumentalen (321).

(a) Die Bezeichnung symphonia umschließt gleichermaßen VOR-, ZWISCHEN- UND NACHSPIELE EINES MEHRTEILIGEN (VOKAL-)WERKES, beispielsweise die von Cr. Malvezzi und L. Marenzio komponierten Sätze in den Intermedien zur Komödie *La Pellegrina* von G. Bargagli (publ. Venedig 1591) oder zwei der Schlußsätze in E. de' Cavalieris *Rappresentatione di anima, et di corpo* (Rom 1600), über die es in der Partitur heißt:

Resta la Scena vota, & segue l'infrascritta Sinfonia per fine del Primo Atto (p. VIII; vgl. Fr. Piperno, *La Sinfonia Strumentale del Primo Seicento*, Studi Mus. IV, 1975, 156);
Segue l'infrascritta Sinfonia per fine del Secondo Atto. & il Choro si pone à sedere (p. XXVI; ibid.).

Überdies begegnet der Ausdruck in folgenden Kompositionstiteln:

G. G. Gastoldi, *Concenti mus. con le sue sinfonie..., commodi per concertare con ogni sorte di stromenti* (Venedig 1604);
C. Gussago, *Sonate..., con alcuni Concerti..., con le sue Sinfonie da suonare avanti, & doppò secondo il placito, & commodo de Sonatori* (Venedig 1608).

In der Vorrede zu seiner Oper *La Dafne* (Florenz 1608) verweist M. da Gagliano auf den Zweck eines so benannten Einleitungsstücks, nämlich das Publikum zur Ruhe zu rufen und auf das folgende Bühnengeschehen „aufmerksam zu machen":

Innanzi al calar della tenda, per render attenti gli uditori, suonisi una Sinfonia composta di diversi istrumenti, quali servono per accompagnare i Cori e sonare i ritornelli... (zit. nach: *Quellentexte zur Konzeption d. europäischen Oper im 17. Jh.*, hg. von H. Becker, Musikwiss. Arbeiten XXVII, Kassel 1981, 23).

In ähnlicher Weise deutet Cl. Monteverdi die Funktion solcher Kompositionen an, die zur Vorbereitung der Zuhörer auf etwas Nachfolgendes dienen sollen und beim Heben des Vorhanges erklingen:

Brief an A. Striggi (6.1.1617): ...ma prima preparando li animi de li ascoltanti con una sinfonia di ustrimenti contenenti... (ed. Lax, Florenz 1994, 22);
Il Ballo delle Ingrate, in: *Madrigali Guerrieri, et amorosi* (Venedig 1638): Al leuar dela tela si farà vna sinfonia a beneplacito (B. c.-Stimme, 63; vgl. Opera omnia XIV, Cremona 2004, 553).

Nicht nur im musikalischen Schrifttum ist diese Bedeutung von sinfonia dokumentiert, so bei Praetorius im Anschluß an den Gebrauch im Sinne von „*Concentus*, zusammenstimmung" überhaupt (zit. oben, III. (1)), sondern beispielsweise auch bei Harsdörffer, der den lat. Ausdruck im Deutschen mit „An- oder Gleichstimmung" wiedergibt:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): So befindet sich doch in mehr gedachtem *Ioh. Gabrielis* letzt *publicirten opere*, daß er vnter obgenandtem Wort *Simfonia (aliàs Symphonia)* auch dieses will verstanden haben, wenn etwas ohne *Vocal*Stimmen allein mit *Instrumenten*, es seyn nun *Violen*, Posaunen vnd dergleichen *musiciret* werden sol (9);
N. Gengenbach, *Musica nova, Newe Singekunst* (Lpz. 1626): *Symphonia, Sinfonia & Simfonia* heisset auch sonsten, wenn auff Instrumenten alleine, ohne *vocal* stimmen, mit vier, fünff, sechs, oder mehren, etwas *musiciret* wird, welches zum Anfang, gleich als ein *Præambulum*, *Item* zwischen jedem *Versiculo*, oder Theile eines Concerts, zu geschehen pfleget (142); ähnlich bei J. A. Herbst, *Musica pract.* (Nürnberg 1642, 55), und N. Zerleder, *Musica figuralis* (Bern 1658, *Appendix*, 76);
A. Profe, *Compendium mus.* (Lpz. 1641): ...*Sinfonia*, welches ein besonder Chor von 2. oder mehr Geigen oder andern Instrumenten ist, so offters im Anfang vorhergehen, oder in der mitten mit einfällen (22);
G. Ph. Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele* IV (Nürnberg 1644): Bey der Music [sc. zu *Das Geistliche Waldgedicht, oder Freudenspiel, genant Seelewig*] ist zu merken, daß bey jedem Aufzug eine An- oder Gleichstimmung [als Marginalglosse: „*Symphonia*"] zu hören, als den Nymfen mögen Geigen, Lauten und Flöten, den Schäferen Schalmeyen, Zwerchpfeiffen, Flageolet, dem Trügewalt ein grosses Horn zugeeignet werden. Es ist aber durch solche Symfonien die Music dergestalt fortzusetzen, daß auch in wärender Verwechselung des Schauplatzes, wann die Fürhänge vorgezogen, stetig etwas zu hören ist (162; vgl. 491).

In diesem Kontext wird begrifflich strikt zwischen symphonia und ritornello insofern differenziert, als – abgesehen von einem unterschiedlichen Bewegungscharakter der damit bezeichneten beiden Stücke – symphonia Kompositionsabschnitte meint, die nicht wiederholt werden, und ritornello solche, die zwischen den einzelnen Abschnitten strophischer Gesangsstücke häufig wiederkehren (→ *Ritornello* III.). Diese Unterscheidung läßt sich etwa in Monteverdis „favola in musica" *L'Orfeo* (Venedig 1609) feststellen oder bei Praetorius, der seinerseits bemängelt, daß etliche Autoren „die wörter *Symphonia* vnd *Ritornello* nicht recht vnterscheiden" (*Syntagma mus.*, loc. cit., 129 [recte: 109]; zit. → *Ritornello* III. (3)). Bei P. Prelleur scheint diese Divergenz verwischt zu sein:

The Modern Musick-Master (London 1731), *Dictionary*: *Ritornello* a short Symphony so call'd which either begins before the Song or sometimes in the Middle or also after the Song is ended (3 b).

Spätestens seit dem ausgehenden 17. Jh. wird der Begriff auf einleitende Kompositionsteile eingegrenzt, wobei sich allmählich – wie an der Chronologie der folgenden Belege sich ablesen läßt – insbesondere eine Konzentration auf die (ital.) Opernouvertüre herauskristallisiert (→ *Ouverture* II. (3) u. III. (1)). Die zu jener Zeit (singulär bei D. Scarlattis „commedia per musica" *Tutto il mal non vien per nocere* von 1681 und sonst erst um 1700) zu beobachtende Verfestigung der Dreiteiligkeit mit der Tempoabfolge schnell – langsam – schnell führt zur Verselbständigung dieser Art von symphonia gegenüber allen anderen Ausprägungen. Entweder beschränken sich die Begriffserklärungen auf eine reine Beschreibung der drei- oder vierteiligen Form, oder sie enthalten (zusätzlich) Hinweise auf die Funktion dergestalt, daß zwischen der als symphonia bzw. sinfonia bezeichneten Ouvertüre und der nachfolgenden Oper ein „Zusammenhang" oder „Verhalt" bestehen sollte:

M. H. Fuhrmann, *Mus.-Trichter* (Frankfurt an der Spree [= Bln] 1706): *Sinfonia*..., eine Zusammenstimmung, wird *Instrumentaliter* gemacht, ehe die Stimmen anheben (86);
Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.*, loc. cit.: Die Italiäner bedienen sich dieser *Sorte* [sc. *Symphonie*; der betreffende Passus zit. oben, III. (2)] vor ihren *Opern* und andern *Dramat*ischen Wercken, so wol, als auch vor Kirchen-Sachen; vor jenen an statt der *Ouverturen*, vor diesen aber an statt der *Sonaten*. Gemeiniglich fangen sie, (sonderlich die vor weltlichen Sachen gehören) mit einem etwas *brilli*renden und dabey majestätischen Wesen an, allwo nicht selten die Haupt-*Partie* sonderlich zu *dominir*en pfleget; dasselbe theilet sich in zwey Theile, einerley *Mensur*, deren jeder seine *Reprisen* haben mag, und schliesset hernach mit einem lustigen *Menuet*-gleichen Satze, welcher ebenfalls 2. oder mehr *Reprisen* leiden, in der Kirchen aber sich nimmer melden wird. Es ist immittelst von den *Symphonien* eben nichts unumstoßliches zu melden, weil ein jeder seinen Einfällen darinn folget, unterdessen ist diß der so genanten *Symphonien* gewöhnliche Einrichtung (172);
B. Marcello, *Il teatro alla moda* (Venedig um 1720): La Sinfonia consisterà in un *Tempo Francese* o *prestissimo di Semicrome in Tuono con terza maggiore*, al quale dovrà succedere al solito un *Piano* del medesimo *Tuono* in *terza minore*, chiudendo finalmente con *Minuetto, Gavotta* o *Gigha* nuovamente in *terza maggiore*, e sfuggendo in tal forma *Fughe, Legature, Soggetti*, etc., come cose *antiche* fuori affatto del *moderno* costume (NA hg. von R. Manica, Rom 2001, 19);
J. A. Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730): Von denen *Sinfonien* wollen wir nunmehr reden. Diese waren vor kurzen nicht von der Beschaffenheit als jezo. Indem nun die alte Art ganz außer der Mode gerathen ist, so wollen wir von jeziger Art reden. Sie bestehen aber

bald nur aus drey bald auch aus vier von ein ander unterschiedenen Theilen. Der erste Saz ist ein *Vivace* oder *Allegro*, welches bald in zwo Theile bald auch nicht abgetheilet ist. Darauf folgt ein *Andante*, *Adagio* oder langsam gesezter Saz; als dann ein kurzes *Vivace* oder *Presto*, oder auch Tempo di *Minuetta*. Den Schluß macht eine Italiänische *Gavotte*, oder so vorher ein Presto in geraden Tackt gegangen eine Minuetta mit einer Abwechselung von drey Stimmen. Wiewohl man auch mit der *Minuetta* oder *Presto* selbst schlüßen kan. Da nun die *Sinfonien* eine Italiänische Erfindung sind, so kan man leicht urtheilen, daß sie auch nach den Italiänischen *Stylo* gemacht werden müßen (ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, *Anh.*, 84);

Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Denn, unangesehen die Symphonien den vornehmsten Sing-Spielen zur Oeffnung dienen, so wie die Intraden den geringern, haben sie doch kein so wollüstiges Wesen an sich... Ihre Haupt-Eigenschafft bestehet darin, daß sie in einem kurtzen Begriff und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen machen, so nachfolgen soll. Und da kan man leicht schliessen, daß die Ausdrückung der Affecten in einer solchen Symphonie sich nach denjenigen Leidenschafften richten müsse, die im Wercke selbst hervorragen (234);

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Wer die Musik einer Oper gründlich beurtheilen will, muß untersuchen: ob die Sinfonie entweder mit dem Inhalte des ganzen Stückes, oder mit dem ersten Acte, oder zum wenigsten mit der ersten Scene einen Verhalt habe, und die Zuhörer in den Affect, welchen die erste Handlung in sich hat, ...zu versetzen vermögend sey (290);

Die italiänischen Sinfonien, welche mit den Ouvertüren gleiche Absicht haben, erfodern zwar, in Ansehung der Pracht, eben dieselben Eigenschaften... Indessen sollte doch billig eine Sinfonie... einigen Zusammenhang mit dem Inhalte der Oper, oder zum wenigsten mit dem ersten Auftritte derselben haben; und nicht allezeit mit einem lustigen Menuet, wie mehrentheils geschieht, schließen. Ich bin zwar nicht willens hiervon ein Muster vorzuschreiben: weil man nicht alle Umstände, die bey dem Anfange einer jeden Oper vorkommen können, in eine Classe bringen kann. Dessen ungeachtet glaube ich doch, daß hierinne sehr leicht ein Mittel zu finden wäre. Es ist ja eben nicht nothwendig, daß eine Sinfonie vor einer Oper allezeit aus drey Sätzen bestehen müsse: man könnte ja auch wohl mit dem ersten oder zweyten Satze schließen (301);

G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (1767); zit. → *Satz* IV. (3).

Später ist dieser Wortgebrauch auf den ital. und franz. Sprachraum begrenzt, so wie noch F. Busoni den instrumentalen Einleitungssatz zu seiner Oper *Doktor Faustus* (1925) mit *Symphonia* überschreibt. Demgegenüber dominiert etwa in Deutschland im Laufe des 19. Jh. nach vereinzelten Gleichsetzungen – „Ouvertüre (Einleitungs-Symphonie)" 1813 bei J. F. Mosel – die Bezeichnung Ouvertüre (→ *Ouverture* III. und besonders III. (2)(a)):

C. B. von Miltitz, *Ueber d. Unterschied zw. „Symphonie" u. „Ouverture"* (AmZ XXXIV, 1832): Auch hört man in Deutschland nicht leicht von der Symphonie zu einer Oper sprechen, nur in Frankreich vernachlässigt man das französische Wort Ouverture und sagt gewöhnlich „la Sinfonie de l'opéra" und in Italien kennt man das Wort overtura oder ouvertura gar nicht – was auch etymologisch richtig nur apertura heissen müsste – und nennt den Eröffnungssatz einer Oper die Symphonie (273).

Darüber hinaus wird symphonia um die Mitte des 17. Jh. auf den einleitenden Satz einer Instrumentalsuite übertragen, was aus Matthesons Aufzählung alternativer Satzüberschriften hervorgeht (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, loc. cit., 174: „*Suiten*..., die erstlich eine *Ouverture*, *Symphonie* oder *Intrade*, ...in sich begreiffen"; zit. → *Suite* II. (1)), aber ebenso aus folgenden Titeln:

J. R. Ahle, *Dreyfaches Zehn allerhand newer Sinfonien, Paduanen, Balleten, Alemanden, Mascharaden, Arien, Intraden, Couranten u. Sarabanden... auff unterschiedliche Instr. gesetzt* (Erfurt 1650);

J. M. Rubert, *Sinfonien, Scherzi, Balletten...* (Stralsund 1650); zit. → *Scherzo* III. (1);

J. S. Bach, *Partita* II c-moll BWV 826 (1727), *Sinfonia*.

(b) Nicht nur meint symphonia einzelne Teile eines umfangreicheren Werkes, sondern gleichermaßen auch SELBSTÄNDIGE KOMPOSITIONEN, worauf die nachstehenden Titel verweisen:

S. Rossi, *Il Primo* [bzw. *Secondo*] *Libro delle Sinfonie et Gagliarde...* (Venedig 1607 u. 1608);

L. Viadana, *Sinfonie Musicali... Commodo per concertare con ogni sorte di stromenti* (Venedig 1610).

Auf letztgenanntes Werk rekurriert Praetorius:

Syntagma mus., loc. cit.: Wie dann auch *Ludovicus Viadana* seine *Canzonen* so er mit 8. Stimmen vff allerhand *Instrumenten* zu gebrauchen gar sehr fein vnd artig gesetzet, mit diesem Namen *Sinfoniæ Musicali intituliret*. Daher ich dann in dieser *signification* solch Wort *Sinfonian* gleichfals zu gebrauchen, Vrsach bekommen (9);

Abschn. *Sinfonia: rectiùs vero Symphonia*: *Sinfonia*... wird von den Italiänern dahin verstanden, wenn ein feiner vollständiger *Concentus*, in *Manier* einer *Toccaten*, *Pavanen*, *Galliarden* oder andern dergleich *Harmony* mit 4. 5. 6. oder mehr Stimmen, allein vff *Instrumenten* ohn einige *Vocal*stimmen zu gebrauchen, *componirt* wird. Dergleichen Art von ihnen bißweilen im anfang (gleich als ein *Præambulum* vff der Orgel, auch offt im mittel der *Concert*Gesängen *per Choros adhibirt* vnd gebraucht wird... (24 [recte: 22]);

vgl. BrossardD, loc. cit. (126); zit. → *Praeambulum* II. (3).

Bach nennt die (im *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* von 1720 noch mit Fantasia überschriebenen) dreistimmigen Kompositionen BWV 787–801 vermutlich in Anlehnung an den barocken Sprachgebrauch, dem zufolge namentlich Triosonaten alternativ als Sinfonien bezeichnet werden, in der Reinschrift von 1723 *Sinfonia*:

Sequuntur adhuc 15 Sinfoniae, tribus vocibus obligatis (zit. nach: Neue Bach-Ausg. V/3, Kassel u. Lpz. 1970, 33).

(c) Im 17. und 18. Jh. fungiert stylus symphoniacus als GATTUNGSÜBERGREIFENDER STILBEGRIFF, der als einziger in allen drei Stilen, dem Kirchen-, Theater- und Kammerstil auftaucht. Diesem Begriff eignet hauptsächlich der Aspekt des Instrumentalen verbunden mit dem des Vielstimmigen (wohingegen beispielsweise die Bezeichnung stylus phantasticus [→ *Fantasia* I. (4)] primär auf solistische Ausführung ausgerichtet ist, wie Mattheson weitläufig erläutert); J.-J. Rousseau letztendlich identifiziert in diesem Kontext die beiden Ausdrücke symphonisch und instrumental:

A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) VII, 5: Symphoniacus stylus est certus modus eas componendi Symphonias, quibus variorum instrumentorum concordi consonantia vtuntur; estque pro instrumentorum diuersitate diuersus (I, 592); übernommen von Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701, Art. *Stylus*, 123);
BrossardD, loc. cit., Art. *Stilo*: *Stilo Symphoniaco*. C'est le Stile propre pour les Instrumens. Et comme chaque Instrument a son effet particulier, il y a aussi différens Stiles (115);
J. H. Buttstett, *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* (Erfurt um 1715/16): *Stylus symphoniacus* gehört auch für allerhand *Instrumenten* (63);
Mattheson, *Das Beschützte Orch.* (Hbg 1717): *Stylus Symphoniacus* gehöret auch für allerhand Instrumente... Es heist oben: *Stylus Phantasticus* gehöre nur für Instrumente, da der Componiste bloß seine Kunst und die Zierlichkeit der Clauseln hören lasse. So muß ja, nach dieser Beschreibung zu urtheilen, der Unterscheid darinn stecken, daß im *Stylo Symphoniaco* der Componiste etwann keine Kunst und Zierlichkeit der Clauseln hören lasse. Sonst sehen sie einander ungemein gleich.
Ich will versuchen, ob ich das Fleckgen treffen kan... Hergegen, da das *Etymon* des Wortes *Symphonia* selbst eine Vielheit der Stimmen oder Instrumente, die mit einander gehen, andeutet; so wäre wohl die *genuina significatio Styli Symphoniaci*, daß er nemlich eigentlich die *Concerti grossi*(,) die *Sinfonie in specie*, die *Ouvertures*, die starcken *Sonates*, *Suites*, und dergleichen unter seiner *Contribution* habe (127 ff.); vgl. ders., *Kern melodischer Wiss.* (Hbg 1737, 18 ff.) und *Der Vollkommene Capellmeister* (loc. cit., 82), sowie WaltherL, loc. cit. (Art. *Stilo Sinfoniaco*, 585 a);
RousseauD, loc. cit., Art. *Style*: *Style* symphonique ou instrumental. Comme chaque instrument a sa touche, son doigter, son caractere particulier, il a aussi son *style* (455).

Unter Berufung auf Mattheson handelt noch A. von Dommer vom „symphonischen Stil" seinerzeit:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Symphonia*: Nach und nach, im Laufe des 17. Jahrh., als die grösseren Instrumentalformen sich entwickelten, bildete sich denn auch der Begriff dessen, was wir heute symphonischen Stil nennen; man rechnete dazu die vielstimmigen, stark instrumentirten und breit angelegten Orchesterstücke... [folgt Zitat aus Matthesons *Beschütztem Orch.*, 129] (810).

(3) Als Gattungsbegriff meint Symphonie seit dem 18. Jh. eine (ZUMEIST DREI- ODER VIERSÄTZIGE) ORCHESTERKOMPOSITION, deren Entwicklung aus der dreisätzigen Opern-Sinfonia nach neueren Erkenntnissen „eindeutig das Werk G. B. Sammartinis und des Komponistenkreises um ihn in und um Mailand" war (Finscher 1998, 24) und demnach zwischen 1732 und den frühen 1750er Jahren zu datieren ist. Die italienische Provenienz läßt sich etwa am Titel *VI symphonies dans le goût italien en trio* ablesen, den L. Guillemain seinen Opera 6 (1740) und 14 (1748), Werken mit voll entwickelten Sonatensätzen, gibt. Symphonie wird durch diverse Konnotationen bestimmt, von denen die prägnantesten aufgezeigt seien und als deren vielleicht wichtigste und älteste der Begriff des Erhabenen zu gelten hat, wie die noch auf die Opern-Sinfonia gemünzte Formulierung „nachdrückliche und erhabene Symphonie" bei J. A. Scheibe zeigt (*Critischer Mus.*, Lpz. ²1745, 599; 65. Stück vom 24.11.1739):

J. A. P. Schulz, Art. *Symphonie*, in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* II (Lpz. 1774): Die Symphonie ist zu dem Ausdruk des Großen, des Feyerlichen und Erhabnen vorzüglich geschikt. Ihr Endzwek ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in ein Cammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten (1122 a); vgl. den Art. *Erhaben* (ibid. I, Lpz. 1771, 341 ff.) sowie die nachstehenden Zitate von Türk und aus dem HäuserL.

Angesichts einer möglichen Rangfolge der Instrumentalstücke verbinden sich vornehmlich im deutschsprachigen Raum mit dem Begriff Symphonie in oftmals emphatischer Weise verschiedene Attribute wie Größe, ‚am höchsten stehend' und pointierter noch „Vollendung" oder „Culminationspunct" der Instrumentalmusik, wobei Gerber zusätzlich den Aspekt des Gearbeiteten im Sinne von etwas kunstvoll Komponiertem exponiert (→ *Thematische Arbeit* I. (1)–(3) u. II. (1)–(2)):

D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Die Sinfonie (Symphonie) ist ein aus drey etc. Sätzen bestehendes Instrumentalstück, von einem großen, feyerlichen, erhabenen, kühnen, feurigen etc. Charakter. Sie erlaubt zwar mancherley Schattirungen, doch ist ihr das Vollstimmige, Prächtige u. dgl. [sc. dergleichen] vorzüglich eigen (391 f.);
L. Tieck, *Symphonien*, in: ders. u. W. H. Wackenroder, *Phantasien über d. Kunst für Freunde d. Kunst* (Hbg 1799): Die vollen Chöre, die vielstimmigen Sachen, die mit aller Kunst durcheinandergearbeitet sind, sind der Triumph der Vokalmusik; der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente sind die Symphonien.
Die einzelnen Sonaten, die künstlichen Trios und Quartetts sind gleichsam die Schulübungen zu dieser Vollendung der Kunst (Wackenroder, *Dichtung, Schriften, Briefe*, hg. von G. Heinrich, Bln 1983, 353); vgl. die ebenfalls auf Symphonie bezogene Wendung „den letzten höchsten Triumph der Instrumente" in dem von beiden verfaßten Aufs. *Das eigentümliche innere Wesen d. Tonkunst, u. d. Seelenlehre d. heutigen Instrumentalmusik* (ibid., 329);
Anon. [die Zuschreibung an E. Th. A. Hoffmann ist nicht stichhaltig], *Merkwürdige Novität* (AmZ VIII, 1805/06): Dass die grosse, vollstimmige Orchestersinfonie, so wie sie die Welt den Deutschen, zuerst Haydn und Mozart, verdankt, der höchste und glänzendste Gipfel der neuern

Instrumentalmusik sey; dass sie, nicht nur mit vollem Recht ihre eigene Gattung beherrsche, sondern auch, obschon mit wenigerm Rechte, ihre Macht auch über die andern Gattungen von Instrumentalmusik beweise…, ist so bekannt und so offenbar, dass es wol von Niemand Widerspruch erfahren wird (616 f.);
Hoffmann, Rezension von Fr. Witt, Sinfonie Nr. 5 D-dur (AmZ XI, 1808/09): Dass die Instrumentalmusik jetzt zu einer Höhe gestiegen ist, von der man vor nicht gar zu langer Zeit wol noch keinen Begriff hatte; dass ferner die Sinfonie insonderheit durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik – gleichsam die Oper der Instrumente geworden ist: alles dieses weiss jeder Freund der Tonkunst (513); aufgegriffen von G. W. Fink, Art. *Symphonie*, in: *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, hg. von G. Schilling, Bd. VI (Stuttgart 1838, 546 f.);
E. L. Gerber, *Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien* (AmZ XV, 1813): Unstreitig ist diese, durch Haydn begründete Weise, Symphonien über *einen Hauptsatz* zu schreiben, welcher auch Mozart, Beethoven und andere deutsche Meister mehr, so rühmlichst gefolgt sind, das *non plus ultra* in der neuesten Kunst, das Höchste und Vortrefflichste im Instrumentalsatze (457);
Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Symphonie*: Pièce divisée en trois ou quatre morceaux, composée pour un orchestre. La *symphonie* commence le plus souvent par une courte introduction d'un mouvement lent qui contraste avec la vivacité, la véhémence du premier allégro qu'elle prépare; vient ensuite un andanté varié, un cantabilé ou un adagio suivi d'un menuet; un rondeau vif, un finale plein de vigueur et d'une grande rapidité terminent cet œuvre, l'un des plus importans en musique (II, 287);
HäuserL (Meissen 1828), Art. *Symphonie*: Natürlich ists daher, daß bei einem solchen Umfang und bei den großen Tonmitteln, welche ein ganzes Orchester darbietet, die Symphonie das größte selbstständige Tongemälde, und daher zum Ausdrucke des Großen, Erhabenen und Feierlichen vorzüglich geeignet sei… (II, 84);
R. Schumann, Rezension von H. Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14 (NZfM Bd. 3, 1835): Die Form ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen „Symphonie" bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse (33 b);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839), Art. *Symphonie*: Auf ihrer gegenwärtigen Höhe ist die große Symphonie der Triumph der reinen, d. h. der Instrumentalmusik… (II, 362);
F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Jena 1841): Wie die Poesie im Verfolg ihrer Entwickelung dem Drama zustrebt, so die Instrumentalmusik ihrem Culminationspunct, der Symphonie (405);
J. Wend, *Berlioz u. d. moderne Symphonie. Ein Beitr. zu einer Philosophie d. Musik* (Wiener allgemeine Musik-Zeitung VI, 1846): …so sehen wir dagegen in der reinen Instrumentalmusik und ihrer herrlichsten Blüte „der Symphonie" das absolute Selbstgenügen des Tones… In der Symphonie erst hat sich die tönende Kunst… zu ihrer höchsten idealen Bedeutung, zur absoluten Selbstständigkeit, zur Würde und dem Selbstgenügen des Ideals entfaltet (157 b).

In etlichen Begriffsbestimmungen wird betont, daß für Symphonie eine Zusammensetzung aus verschiedenen Sätzen signifikant ist, die beispielsweise zu einem „organischen" oder „logischen" Ganzen zusammengefügt werden; in diesem Fall läßt sich Symphonie – wie bei Lacépède oder oben im Castil-BlazeD dokumentiert – aber auch ausschließlich durch eine Aufzählung ihrer einzelnen Teile definieren:

B.-G.-E. Lacépède, *La poëtique de la musique* (Paris 1785): Une symphonie est ordinairement composée de trois morceaux de musique: le premier est plus noble, plus majestueux, plus imposant; le second plus lent, plus touchant, plus pathétique ou plus agréable; & le troisième plus rapide, plus tumultueux, plus vif, plus animé ou plus gai que les deux autres (II, 330 f.);
WolfL (Halle 1787), Art. *Symphonie*: Eine Symphonie besteht eigentlich aus drei Stücken: aus einem *Allegro, Andante* oder *Adagio*, und aus einem *Allegro* oder *Presto* (153);
Chr. Fr. Michaelis, *Einige Bemerkungen über d. zweckmässige Einrichtung d. Konzerte* (AmZ V, 1802/03): Allein billigen kann ich es gar nicht, dass man Sinfonieen zerreisst, und etwa den ersten Satz derselben zu Anfange zu hören giebt, dann andere Musiken dazwischen einschaltet, und nun wohl den Mittelsatz ganz vorenthält, und noch zuletzt den abgerissenen Schluss-Satz zum Besten giebt. Vollständig sollte man uns immer Sinfonieen geben; denn jede macht mit allen ihren Theilen von Rechts wegen ein (organisches) Ganzes; jeder Theil ist auf den andern berechnet (711);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Sinfonia*, Symphonie, (Zusammenklang). Ein grosses Instrumental-Tonstück aus mehreren Sätzen sich entgegengesetzter Empfindungen… Eine *Sinfonie* soll ein Tongemälde seyn, dessen Contraste selbst sich wieder zu einem logischen Ganzen verschmelzen (153 f.);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Symphonia*: Die moderne Symphonie ist ein cyclisches Tonwerk für volles Orchester, den Formumrissen und der inneren Gliederung nach eine Gattung der Sonate. Für gewöhnlich besteht sie aus vier Sätzen, deren jeder für sich eine abgeschlossene Form hat, zu den übrigen aber in inneren Beziehungen steht und mit ihnen ein Ganzes ausmacht… Der erste Satz (Sonatenform insbesondere) ist ein Allegro, häufig durch einen kurzen langsamen Satz ohne bestimmte Form eingeleitet; der zweite Satz ist langsam (Andante, Adagio, Largo etc.); der dritte eine Menuett oder ein Scherzo, doch tauscht der letztere mit dem Adagio nicht selten den Platz, so dass also auf das erste Allegro das Scherzo und auf dieses das Adagio folgt. Der letzte Satz ist wieder ein Allegro, entweder in der Sonaten- oder in einer Rondoform (811);
A. Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners* (München 1914): Die Sonate oder Symphonie als Ganzes endlich ist eine Synthese, die sich aus den einzelnen Sätzen, wieder als deren höhere Einheit, ergibt (3).

Aufgrund ihrer spezifischen formalen Gestalt wird Symphonie daher von A. B. Marx 1824 alternativ „Sonate für das Orchester" genannt (zit. → *Sonatenform* I. (1)), eine Ausdrucksweise, die auch bei anderen Autoren zu belegen ist:

J.-J. de Momigny, Art. *Symphonie*, in: *Encyclopédie méthodique. Musique* II (Paris 1818): Sonate composée pour un

orchestre... La *symphonie* se compose d'une courte introduction d'un mouvement très-grave, qui contraste avec la chaleur du premier allegro qu'elle prépare; d'un andante varié ou d'un adagio; d'un menuet & d'un trio; & d'un rondo vif, ou d'un allegro final (408 a f.);

C. Czerny, *Die Schule d. prakt. Tonsetzkunst* op. 600 (Bonn o. J. [um 1848]): ...dass daher die Sinfonie eigentlich nur eine, für das ganze Orchester komponirte Sonate genannt werden kann (II, 23 a; ausführlich zit. → *Sonatenform* II. (3)(a));

Mendel/ReißmannL X (Bln 1878), Art. *Symphonia*: Derselbe Process, der sich an der Sonate vollzog...(,) liess auf orchestralem Gebiet die Sinfonie als selbständiges Instrumentalwerk erstehen, das im Grunde ja nichts anderes ist, als eine instrumentirte Sonate... (37);

H. A. Köstlin, *Die Tonkunst. Einführung in d. Aesthetik d. Musik* (Stuttgart 1879): Der erste klassische Meister der Orchestersonate oder der Sinfonie ist Haydn (234);

BrenetD (Paris 1926), Art. *Symphonie*: Il ne semble pas que ce soit avant le second quart du XVIIIe s[iècle]. que le mot Symphonie ait été employé dans le sens où on l'emploie encore, d'une composition pour orchestre conçue, en général, sur le plan de la sonate. La Symphonie est donc, désormais, pourrait-on dire, une sonate pour orchestre; toutefois, elle se différencie de la sonate, même pour plusieurs instruments, en laquelle les instruments sont seuls chacun de son espèce... (427 b);

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Symphony*: A symphony may be defined as a sonata for orchestra (723 b).

Eine weitere Implikation von Symphonie, die sich dem Vielstimmigen und einem mehr oder weniger groß dimensionierten Orchester verdankt, läßt sich mit den Begriffen Menge, Chor oder Masse und damit zusammenhängend auch mit der Kategorie der Öffentlichkeit umschreiben; unter den Äußerungen finden sich so zeittypische wie die von Bekker (gegen Ende des Ersten Weltkriegs), für die die Begriffe „Volksversammlung" und „Gemeingefühl" signifikant sind:

Schulz, Art. *Symphonie*, loc. cit.: Man kann die Symphonie mit einem Instrumentalchor vergleichen, so wie die Sonate mit einer Instrumentalcantate (1122 a);

A. Fr. Chr. Kollmann, *An Essay on Pract. Mus. Compos.* (London 1799): A *Symphony* is: a piece calculated to be performed by *more than one Performer* to each part; and may be compared in Instrumental Music, to what a *Chorus* is in Vocal Music (15);

KochL (Ffm. 1802), Art. *Sinfonie oder Symphonie*: Weil die Instrumentalmusik überhaupt nichts anders ist, als Nachahmung des Gesanges, so vertritt die Sinfonie insbesondere die Stelle des Chors, und hat demnach, so wie das Chor, den Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge zum Zwecke; daher ist man auch bey der Ausführung derselben gewohnt, jede der vier Hauptstimmen, nemlich die erste und zweyte Violine, die Viole und den Baß, vielfach zu besetzen (1386);

Anon., *Merkwürdige Novität*, loc. cit.: Je höher die Sinfonie fast alle andere Arten musikalischer Werke überflügelt hat; je vollkommner sie auf ihrer Höhe von den grössten Genies unter den Tonkünstlern ausgebildet worden ist, je mehr sie folglich auch dem gemischtesten Publikum Genüge leisten kann: desto entscheidender wird sie für alle Anstalten öffentlicher Musik, – ganz besonders für alle Konzerte... (617);

G. W. Fink, *Ueber d. Symphonie*, loc. cit.: Der teutsche Gedanke, die grosse Symphonie als die Oper der Instrumente zu bezeichnen, ist vortrefflich. Nicht nur das massenhaft Wirkende, sondern auch das Situationsverschiedene durch mancherlei Parteiungen des Ganzen ist damit sinnig ausgesprochen... Sie ist eine im psychologischen Zusammenhange entwickelte Geschichte irgend eines Gefühlszustandes eines Massenvereins, der von irgend einem Hauptmoment angeregt ist, dessen wesenhafte Empfindung in jeder Art Volksrepräsentation durch jede zum Ganzen gezogene Instrumentenart individuell verschieden über einen und denselben Stoff sich ausspricht. Dadurch kommt Einheit u. Mannichfaltigkeit zugleich in das massenhaft Ganze, in welchem jede einzelne Art der dabei bethätigten Instrumente so nothwendig und ihrem besondern Wesen so entsprechend zur Gesammtheit gehört, wie in einer guten Erzählung oder einem gelungenen Drama jede einzelne Person, mag sie auch übrigens so untergeordnet sein, als es ihre Stellung mit sich bringt (559); vgl. ders., Art. *Symphonie*, loc. cit. (548);

P. Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (Bln 1918): Die Ursache des sinfonischen Schaffens liegt... in dem Bedürfnis des Künstlers, zu einem Massenpublikum zu sprechen, in dem Zwang, sich einem großen Kreise mitzuteilen (12 f.);

Die Sinfonie ist also den Grundbedingungen ihres Wesens nach Gegenstand eines weitreichenden Allgemeininteresses, die Aufführung einer Sinfonie gleichbedeutend mit einer musikalischen Volksversammlung, einer Versammlung, in der ein durch die Musik zum Ausdruck gelangendes Gemeingefühl lebendig und tätig wird (15).

(4) Vom 18. bis 20. Jh. entstehen SPEZIELLE BEZEICHNUNGEN FÜR MODIFIZIERTE FORMEN von Symphonie, die sich diesem (ohnehin nur grob zu umreißenden) Begriff nicht subsumieren lassen. Durch Begriffswörter wie symphonie concertante oder Sinfonietta rückt jeweils ein besonderer Aspekt, der des Konzerthaften bzw. Kleindimensionierten, in den Vordergrund.

In dem französischen Begriffswort symphonie concertante (bzw. ital. sinfonia concertata oder dtsch. konzertierende Sinfonie), der frühestens Ende der 1760er Jahre auftaucht (F. P. Ricci, *Sei Sinfonie concertante*, hg. von J. B. Venier, Paris 1767; vgl. auch den möglicherweise von N. E. Framery verfaßten Bericht *Concert spirituel*, Journal de Musique II, [März] 1771, 207 f.: „Symphonies concertantes"), wird die Verbindung von Symphonie und Konzert akzentuiert, indem ein oder mehrere obligate Instrumente über längere Abschnitte hinweg solistisch hervortreten:

B.-G.-E. Lacépède, *La poëtique de la musique* (Paris 1785): Quelquefois les symphonies, ainsi que les airs, sont destinées à mettre dans tout leur jour les talens des musiciens dont l'exécution est digne d'être admirée, & à donner aux auditeurs tous les plaisirs qu'ils peuvent goûter. Elles prennent alors le nom de concerto ou des symphonies concertantes, suivant qu'elles doivent faire paroître avec avantage un instrument ou plusieurs. Le musicien sépare pour cela chaque morceau de sa symphonie en plusieurs grandes portions; il remplit les intervalles par des traits plus

ou moins longs, plus ou moins difficiles à exécuter, & pendant lesquels les instrumens qu'il veut faire dominer sur les autres ne sont accompagnés que par l'harmonie la plus légère & la plus propre à faire ressortir le chant qu'ils profèrent (II, 340 f.);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Die konzertirenden Sinfonien haben zwar die Form, und größtentheils auch den Charakter der Sinfonien, jedoch sind oft längere Solostellen für verschiedene Instrumente z. B. für zwey Violinen, Flöten etc. darin angebracht. Diese Gattung von Tonstücken hält also gewissermaßen das Mittel zwischen den Konzerten und Sinfonien (394);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Sinfonia concertata*: Eine Sinfonie mit verschiedenen obligaten Instrumenten, die sich nicht bloß mit einzelnen hin und wieder eingestreueten Sätzen, sondern bald wechselsweis, bald vereinigt, mit ganzen Perioden hören lassen. Die Concert-Sinfonie scheint von dem *Concerto grosso* bloß darinne verschieden zu seyn, daß in dem letzten mehr concertirende Instrumente vereinigt sind (1385); ähnlich im DommerL (Heidelberg 1865, Art. *Sinfonia concertata*, 768 f.);
LichtenthalD (Mailand 1826): SINFONIA CONCERTATA, dicesi quella in cui varj strumenti sono particolarmente obbligati (II, 198);
Fr.-J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris [1830] ²1836), *Dictionnaire*, Art. *Symphonie concertante*: Morceau concerté pour plusieurs instrumens obligés avec accompagnement d'orchestre (387);
vgl. H. Ch. Litolff, der mit *Concerto-Sinfonie*, *Concerto-Symphonie* bzw. *Sinfonie-Concerto* indessen seine seit 1844 publizierten Klavierkonzerte betitelt.

Der Bezeichnung Symphoniekantate bedient sich F. Mendelssohn Bartholdy in einem Brief vom 18. 11. 1840 an K. Klingemann, in dem er von dessen „vortrefflich gefundenem Titel" spricht (*Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hg. von K. Klingemann, Essen 1909, 251) und damit seine 2. Symphonie op. 52 mit dem Titel *Lobgesang* charakterisiert, in deren letztem Satz Solostimmen und Chor zum Einsatz kommen. In späterer Zeit gilt namentlich L. van Beethovens 9. Symphonie d-moll op. 125 (1822–24) als Paradigma dieses Symphonietypus:

A. B. Marx, *Ueber d. Form d. Symphonie-Cantate. Auf Anlass von Beethoven's neunter Symphonie* (AmZ XLIX, 1847): Die neunte Symphonie nun bringt bekanntlich eine ganz neue Gestalt zum Vorschein; ihr vierter Satz wird Kantate. Das Ganze ist also ein zweigestaltiges Gebilde, zur Hälfte reines Instrumentalwerk, zur anderen Hälfte Gesangstück...
Im Allgemeinen nun erscheint die Form der Symphonie-Cantate als eine nicht zu rechtfertigende Gestaltung; und es ist keineswegs Zufall oder Versäumniss, dass sie bis zur neunten Symphonie noch nicht hervorgetreten (493); vgl. Mendel/ReißmannL X (Bln 1878, Art. *Symphonie-Cantate u. Symphonie-Ode*, 46 f.).

Der seit 1851 belegte Ausdruck Symphonische Dichtung steht für Orchestermusik, die ein volles Orchester wirkungsvoll einsetzt, ohne der Formanalyse einer Symphonie zu folgen (→ *Symphonische Dichtung* II.–III.).

Die Bezeichnung Sinfonietta begegnet in der Version Symphonette bereits 1841 bei R. Schumann laut seinem Eintrag im sogenannten Ehetagebuch (*Tagebücher* II, hg. von G. Neuhaus, Lpz. 1987, 164) bei dem letztlich gescheiterten Versuch, seinem op. 52 *Ouvertüre, Scherzo u. Finale* einen alle Sätze umfassenden Titel zu geben. Der Ausdruck tritt in der zweiten Hälfte des 19. Jh. auf für solche Arten von Symphonie, die sich zumal gegenüber ihren spätromantischen Ausprägungen durch eine reduzierte Besetzung (wie bei J. Raffs op. 188 für acht Holzbläser und zwei Hörner [1873], oder N. A. Rimskij-Korsakovs op. 31 [1879]) und bzw. oder eingeschränkte formale Ausmaße auszeichnen, was zuweilen – wie im Fall von M. Regers op. 90 [1904] – keineswegs zutrifft.
Mit der gleichen Konnotation wie Sinfonietta tritt seit dem frühen 20. Jh. das Begriffswort Kammersinfonie auf, das in dieser Hinsicht keine Beziehung zu dem namentlich in norddeutschen Theoretikerkreisen des 18. Jh., beispielsweise von J. A. Scheibe (*Critischer Mus.*, Lpz. ²1745, 622 ff.) bevorzugten Kompositum Kammersinfonie für die (oben in III. (3) behandelte) zumeist drei- oder viersätzige Orchesterkomposition hat. Wohl erstmals läßt sich der Ausdruck 1901 in der italienischen Version bei E. Wolf-Ferrari, *Sinfonia da camera* für zehn Soloinstr., nachweisen, danach auf Deutsch in dichter Folge 1906 bei A. Schönberg (op. 9 für 15 Soloinstr.) und E. Toch sowie 1907 bei P. Juon (op. 27):

Fr. Rosenzweig, *Kammermusik* (1928/29): Es ist eins der Zeichen dieses Rückgriffs der Gegenwart auf die vorhaydnsche Epoche, daß jenes Auseinandergehen von Kammermusik und Sinfonie, mit dem die neue Zeit um 1750 einsetzte, für die Gegenwart seinen Sinn zu verlieren beginnt: heute schreibt man, ohne den Namen als inneren Widerspruch zu empfinden, – „Kammersinfonien" (*Zweistromland. Kleinere Schriften zu Glauben u. Denken*, Gesammelte Schriften III, Dordrecht 1984, 430).

(5) Spätestens mit Beginn des 20. Jh. scheint ein Abschluss der Terminologiegeschichte von Symphonie erreicht zu sein. Gleichwohl behalten zahlreiche Komponisten diesen Begriff in Anbetracht seiner Dignität bei zur Bezeichnung entsprechender (Orchester-)Werke. Dabei dürfte oftmals die Grundbedeutung des Zusammenklingens noch mit hineinspielen, wenn nicht sogar ausdrücklich auf den etymologischen Ursprung von Symphonie verwiesen wird wie etwa bei I. Strawinsky, *Symphonies d'instr. à vent* (1920):

E. W. White, *Stravinsky. The Composer and his Works* (London 1966): The word symphony is here used in its original, fundamental sense of a ‚sounding together' of different instruments, rather than in its later sense as an orchestral composition with a first movement in so-called sonata form (254);

L. Somfai, *Symphonies of Wind Instr. (1920). Observations on Stravinsky's Organic Construction* (Studia musicologica XIV, 1972): This work is not a „Symphony for Wind Instruments," but the „symphonies of wind instruments" – their sounding together („syn-phonia"), or rather the combinations of their sounds (355).

Aus der Flut an einschlägigen Werktiteln seien nur wenige typische herausgegriffen:

Webern, *Symphonie* op. 21 (1928) für 9 Instr. (wobei die Stimmen der Streichinstr. auch mehrfach besetzt werden können);
P. Henry und H. Schaeffer, *Symphonie pour un homme seul* (1950); elektroakustische Musik;
Ph. Glass, *„Low" Symphony* (1992) und *„Heroes" Symphony* (1996); beide auf Musik von D. Bowie und Br. Eno basierend.

L. Berio selbst will den Titel *Sinfonia* seines vier- bzw. fünfsätzigen Orchesterwerks von 1968/69 laut einer Programm-Notiz anläßlich der Donaueschinger Uraufführung verstanden wissen „only in its etymological sense of sounding together" (zit. nach: V. Ravizza, *Sinfonia für acht Singstimmen u. Orch. von Luciano Berio*, Melos XLI, 1974, 291 a).
Von anderer Seite wird der Ausdruck Symphonie explizit abgelehnt, von A. Schering gar als obsoleter Begriff abqualifiziert:

Die expressionistische Bewegung in d. Musik, in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart* (Lpz. ²1920): Rein äußerlich zeigt sich das [sc. daß „jedes Tonstück auch seiner Form nach als etwas nur einmal Vorhandenes, Einziges geboren" werde] in dem Verzicht auf jegliche Gattungsbezeichnung der Stücke. Sonate, Sinfonie, Rondo usw. sind tote Begriffe geworden; man spricht nur von Orchesterstücken, Klavierstücken oder meint, wenn wirklich „Sinfonie" geschrieben steht, damit ein größeres sinfonisches Orchesterstück überhaupt (145 f.).

Zur Bezeichnung solcher Werke für eine größere Orchesterbesetzung wird allenfalls die betreffende Adjektivform herangezogen. So bedient sich Cl. Debussy des Adjektivs bei drei seiner eigenen Werke, *Printemps. Suite symphonique* (1887), *Nocturnes. Triptyque symphonique* (1899) und *La mer. Trois esquisses symphoniques* (1905), während er in einer Kritik von der „Sinnlosigkeit der Symphonie" spricht und sie als der „Vergangenheit" angehörend betrachtet:

Le „Faust" de Schumann... Une symphonie de Witkowski (La Revue blanche, 1. 4. 1901): Il me semblait que, depuis Beethoven, la preuve de l'inutilité de la symphonie était faite...
Faut-il conclure, malgré tant de transformations essayées, que la symphonie appartenait au passé par toute son élégance rectiligne, son ordonnance cérémonieuse, son public philosophique et fardé? (*Monsieur Croche et autres écrits*, hg. von Fr. Lesure, Paris 1971, 25 f.).

Die Bevorzugung des Adjektivs läßt sich ebenso aus folgenden Belegen ablesen, wobei Platen auf eine Entwicklung seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. anspielt:

E. Platen, Art. *Symphonie*, Honegger/MassenkeilL VIII (Freiburg i. Br. 1982): Das Bestimmungswort „symphonisch" ist vieldeutig, es kann mit Bezug auf das Urbild weiterhin als Qualitätsprädikat für technisch und geistig höchst anspruchsvolle Musik gemeint sein, wodurch angezeigt wird, daß hier andere Gattungen (Suite, Konzert, Variationenzyklus) auf höchstem kompositorischem Niveau gestaltet sind, es kann aber auch in Verbindungen wie... „Symphonisches Nocturno" lediglich eine „Besetzung für großes Orchester" anzeigen und damit auf seine rein quantitative Bedeutung reduziert werden (57 a);
Guide de la musique symphonique, hg. von Fr.-R. Tranchefort (Paris 1986), *Avant-Propos*: Le „domaine" exploré dans ce volume est celui de la *musique symphonique*. Une équivoque peut se glisser: que recouvre une telle appellation? Pour simplifier, tout ce qui relève de la formation orchestrale susceptible d'extensions vers un effectif pléthorique... et vers l'effectif le plus étroit (l'orchestre à cordes, ou – encore – ce qu'on a pris l'habitude de désigner par le vocable de „formation Mozart"). On trouvera donc un très vaste répertoire, puisqu'il comprend les symphonies..., les concertos..., les poèmes symphoniques..., les suites d'orchestre, des pièces diverses telles que divertissements, sérénades, etc., les ouvertures de concert et même celles d'opéras... En somme, le pain plus ou moins quotidien des programmes des grandes salles de concert dans le monde (8).

Lit.: A. Wagener, Mémoire sur la symphonie des anciens, in: Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers XXXI, Brüssel 1862/63; C. Stumpf, Gesch. d. Consonanzbegriffes (1897), Abh. d. Philosophisch-philologischen Classe d. Königlichen Bayerischen Akad. d. Wiss. XXI, München 1901; M. Appel, Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktraktaten. Ein Beitr. zur mus. Elementarlehre d. Mittelalters, Bottrop 1935; Fr. Blume, J. LaRue u. a., Art. Symphonie, MGG XII, 1965; St. Kunze, Art. Symphonie, RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967; Ders., Die Sinfonie im 18. Jh. Von d. Opernsinfonie zur Konzertsinfonie, Hdb. d. mus. Gattungen I, Laaber 1993, besonders 10–15; A. Ch. Keys, The word symphony, Classica et mediaevalia XXX, 1969; E. Apfel, Zur Vor- u. Frühgesch. d. Symphonie. Begriff, Wesen u. Entwicklung vom Ensemble- zum Orchestersatz, Sammlung musikwiss. Abh. LVI, Baden-Baden 1972; M. Bröcker, Die Drehleier. Ihr Bau u. ihre Gesch., Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen d. Musik XI, Düsseldorf 1973; W. Richter, ΣΥΜΦΩΝΙΑ. Zur Vor- u. Frühgesch. eines musikologischen Begriffs, in: Convivium musicorum, Fs. W. Boetticher, Bln 1974; Fr. Zaminer, Konsonanzordnung u. Saitenteilung bei Hippasos von Metapont. Wiederentdekkung eines frühen Lehrstücks, Jb. d. Staatlichen Inst. für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1981/82, Kassel 1982; A. K. Holbrook, The Concept of Mus. Consonance in Greek Antiquity and its Application in the Earliest Medieval Descriptions of Polyphony, Diss. Univ. of Washington 1983; Greek Mus. Writings, hg. von A. Barker, Cambridge 1984 u. 1989; R. P. Maddox, Terminology in the Early Medieval Music Treatises (ca. 400–1100 A. D.): A Study of Changes in Mus. Thought as Evidenced by the Use of Selected Basic Terms, Diss. Univ. of California, Los Angeles 1987; N. H. Waldvogel, The eighteenth-cent. esthetics of the sublime and the valuation of the symphony,

Diss. Yale Univ. 1992; D. E. COHEN, Boethius and the Enchiriadis theory: The metaphysics of consonance and the concept of organum, Diss. Brandeis Univ. 1993; M. E. BONDS, The symphony as Pindaric Ode, in: Haydn and his world, hg. von E. Sisman, Princeton, N. J. 1997; L. FINSCHER, Art. Symphonie, MGG, 2., neubearbeitete Ausg., Sachteil IX, Kassel u. Stuttgart 1998; E. PÖHLMANN u. KL.-J. SACHS, Art. Symphonia, συμφωνία, ibid.; M. L. GÖLLNER, The Early Symphony: 18th-Cent. Views on Compos. and Analysis, Studien zur Gesch. d. Musiktheorie V, Hildesheim 2004.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 2005

Symphonische Dichtung

dtsch.; Verbindung von Dichtung im Sinne eines literarischen Kunstwerks bzw. eines Kunstwerks schlechthin (auch dessen Schöpfungsakt sowie dessen Fixierung) und symphonisch in der seit dem frühen 19. Jh. üblichen Bedeutung von orchestermusikalisch, für das Orchester bestimmt.
Zwar begegnet schon spätestens seit 1839 vereinzelt die Wendung neusinfonische Dichtung (vgl. unten, I. (3)(a)), doch wurde die Prägung Symphonische Dichtung im dtsch. Sprachraum erst ab 1852 als Übersetzung von Fr. Liszts franz. Ausdruck poème symphonique (seit 1851) eingeführt.

I. Die Prägung des Terminus Symphonische Dichtung vollzieht sich vor dem Hintergrund des auf musikalische Sachverhalte bezogenen Gebrauchs von dichten und seinen Ableitungen.
(1) In der Kompositionslehre heben dichten, Dichter und Dichtung seit dem 17. Jh. den Aspekt der Erfindung hervor.
(2) Musikalisches Gedicht, musikalische Dichtung sowie musikalische Poesie bezeichnen vorwiegend im 18. Jh. und im dtsch. Sprachraum die Textvorlage in allen Gattungen der Vokalmusik, etwa das Opernlibretto. Der Verfasser dieser zu vertonenden Texte wird als musikalischer Dichter bezeichnet, seine spezifische Aufgabenstellung auch als musikalische Poesie.
(3) Um 1800 wird der übertragene Wortgebrauch von dichten für komponieren zum Allgemeinplatz, insbesondere nach dem Vorbild frühromantischer Literatur. (a) Dichtung, Dichter und dichten (ab etwa 1812 auch Tondichtung und Tondichter) bezeichnen emphatisch mus. Komponieren als Schöpfung eines singulären Opus durch eine ethisch bedeutsame, geniale Persönlichkeit. (b) Dichten benennt das kompositorische Gestalten des gehaltlichen Momentes und wird diskutiert vor dem Hintergrund der Nachahmungslehre des 18. Jh.

II. Zur Bezeichnung eines neuen Paradigmas orchestermusikalischer Komposition wird um die Mitte des 19. Jh. von Fr. Liszt der Ausdruck Symphonische Dichtung geprägt.
(1) Liszt gebraucht erstmals 1851 die Bezeichnung poème symphonique zur Charakterisierung von R. Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre als singuläre Form, die sich aus einem poetischen Entwurf ergibt.
(2) Ab 1854 wird Symphonische Dichtung als zunächst exklusive Bezeichnung der einsätzigen Orchesterwerke Liszts eingeführt.

III. Der Terminus Symphonische Dichtung bezeichnet die Gattung des programmusikalischen Orchesterstückes, die in den Mittelpunkt der Diskussion um Programmusik des 19. und beginnenden 20. Jh. rückt.
(1) In der Kontroverse um Form und Inhalt der Musik gilt Symphonische Dichtung je nach Standpunkt als poetisch inspirierte freie Form oder mangelhafte Formbildung.
(2) Im historisierenden Gebrauch bzw. in der musikgeschichtlichen Einordnung verweist der Ausdruck auf eine spezifisch romantische Kompositionsart, die (a) gattungsgeschichtlich eine Ableitung aus der Ouvertüre darstellt und (b) zunehmend mit dem Merkmal einer überholten Form und obsoleten Schaffensweise verbunden wird.

I. Die Prägung des Terminus Symphonische Dichtung vollzieht sich vor dem Hintergrund des auf musikalische Sachverhalte bezogenen Gebrauchs von dichten und seinen Ableitungen.

(1) In der Kompositionslehre heben dichten, Dichter und Dichtung seit dem 17. Jh. den Aspekt der Erfindung hervor. Dieser übertragene Wortgebrauch resultiert wohl aus einem Mangel, den eigentlich inventiven Akt, die Hervorbringung einer Neu-Schöpfung, begrifflich insofern fassen zu können, als dabei gerade kein rationaler Rückgriff auf ein Regelwerk zugrunde gelegt wird, der den Begriff des Komponierens im mus. Zusammenhang ursprünglich prägt (→ *Compositio* V.). Im Rahmen der Musica poetica gilt dies insbesondere für die Erfindung neuer melodischer Wendungen. J. A. Herbst (*Musica Poëtica*, Nürnberg 1643, 89) deutscht in diesem Sinne lat. fingere (künstlich bilden) ein: „Man *fingire* oder dichte von andern [Stimmen] eine *Clausulam* zu *imitiren*". Im Unterschied zu Ausdrücken wie ‚machen', ‚formiren' und ‚setzen', mit denen die Anwendung von Satzregeln angesprochen wird, bezieht sich das Verb dichten auf den kreativen Entwurf einer prägnanten melodischen Wendung als Beginn des Fugenthemas – „clausula" im Sinne von soggetto (→ *Subiectum* VI. (1)(a)) –, dessen weitere Durchführung dann ebenso wie die vorangehende Disposition des tonalen Gerüstes den Regeln der Satztechnik unterworfen ist. Eine dementsprechende kategoriale Eingliederung des Erfindens (von Melodie) als Teilbereich der Musica practica, des kompositionsprakt. Wissens (um harmonische Zusammenhänge) legt auch J. G. Walther (*Praecepta d. mus. Compos.*, hs. Weimar 1708) fest. Regelwerk und kreatives Vermögen treten dabei zunehmend in ein begrifflich divergierendes Verhältnis, versteht er doch unter Musica poetica grundsätzlich eine „*mathemati*sche

Wißenschafft, vermöge welcher man eine liebl[iche]. und reine Zusammenstimmung der *Sonorum* aufsetzet und zu Papier bringet" (ed. Benary, Lpz. 1955, 75); anschließend aber heißt es: „*Musica Poëtica*, oder die *musicalische* Dicht-Kunst *ὰ ποιέω, effingo*, wird sie genennet deswegen, weil ein *Componist* nicht allein die *Prosodie* so wohl als ein Poët verstehen muß, damit er nicht wi{e}der die *quantitaet* der Sylben verstoße; sondern auch, weil er ebenfalls etwas dichtet, neml[ich]. eine Melodey, von welcher er auch genennet wird *Melopoëta*" (ibid.). Die Rechtmäßigkeit dieser Bedeutung untermauert Walther mit dem Verweis auf einen „keltischen" Kultus, bei dem „*Poëten* und *Musicanten*... einerley gewesen" (ibid.). Das mus. ‚Dichten' ist hier zwar auch ein ‚Machen', ist aber darüber hinaus in engstem Zusammenhang mit der Textvorlage zu lesen, nicht nur in metrischer Hinsicht, sondern auch hinsichtlich ihres Affektgehalts, an dem sich möglicherweise – im Sinne einer konkreten Vorgabe – die melodische Gestaltung orientieren solle. Die so intendierte Hinwendung zu einer mus. Rhetorik, die in der ersten Hälfte des 18. Jh. in J. Matthesons Idee der „Klang-Rede" kulminierte (vgl. *Kern melodischer Wiss.*, Hbg 1737; *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739; dann später auch J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788), hat eine Parallele in J. Chr. Gottscheds rationalistischer Dichtungslehre (*Versuch einer critischen Dichtkunst vor d. Deutschen*, Lpz. 1730), die die Frage nach dem inspirativen Moment wieder in den Hintergrund treten läßt zugunsten eines Lehrwerkes rhetorischer Figuration.

J. J. Bodmers und J. J. Breitingers Kritik an der Poetik Gottscheds (*Critische Dichtkunst*, Zürich 1740) bringt aber bald die Idee des Dichtens als inspiriertem Akt der Phantasie zu neuer Geltung. Auf ihr basiert die *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* von J. G. Sulzer (Lpz. 1771 u. 1774). Sulzer verbindet nahezu systematisch den Rang der Phantasietätigkeit mit einer Bedeutungserweiterung des Wortes Dichten dahingehend, daß es nicht allein die Sprachkunst bezeichne, sondern gewissermaßen das zugrundeliegende künstlerische Vermögen schlechthin (vgl. etwa die Art. *Dichter* und *Dichtkunst. Poesie*). Sulzers Künstlerpsychologie geht von einem allgemeinmenschlichen Vermögen aus, „Vorstellungen von Gegenständen der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie unmittelbar gefühlt hat, in sich hervorzubringen" (Art. *Dichtungskraft*, loc. cit., I, 259). Diese „Dichtungskraft" sei die Grundlage künstlerischer Produktivität, zu deren Ausübung aber noch ein „Hang zur Sinnlichkeit" gehöre, der uns „das Abstrakte in körperlichen Formen vorstellen" lasse; weiter heißt es dann: „Je mehr Fertigkeit ein Mensch in dieser Kraft zu dichten hat, je lebhafter würken die von Sinnlichkeit entfernten Vorstellungen auf ihn. Darum ist jeder Künstler ein Dichter" (Art. *Künstler*, loc. cit., II, 629). Auch wenn Sulzer den „Tonsetzer" nicht als Dichter bezeichnet, wendet er doch dieselben psychologischen Begriffskonstrukte auf den mus. Kompositionsakt an, wobei die Affektenlehre auch seiner Auffassung von Musik zugrunde liegt, hier aber eine „Empfindung" der Gegenstand jener „Dichtungskraft" ist (vgl. die Art. *Musik* u. *Ausdruck, in der Musik*). Obgleich Sulzers eingestandenermaßen nicht aus eigener Erfahrung künstlerischer Arbeit stammenden und bisweilen recht kunstfremden, moralisierenden Theoreme grundsätzlich in Frage gestellt wurden (vgl. etwa die Rezensionen Goethes und J. H. Mercks in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen Nr. 12 vom 11.2.1772, u. Nr. 101 vom 18.12.1772), bereiteten sie – neben den weit komplexeren Schriften J. G. Herders (z. B. *Abh. über d. Ursprung d. Sprache*, 1770) oder Fr. Schillers (z. B. *Über naive u. sentimentalische Dichtung*, 1796) – einen metaphorischen Gebrauch von Dichten für künstlerisches Schaffen schlechthin vor, und damit auch für Komponieren. Beabsichtigt war ursprünglich eine theoretische Objektivation des Kompositionsaktes auch von seiner inventiven Seite her, die aber nicht gelang. Spricht etwa H. Chr. Koch in seinem *Versuch einer Anleitung zur Compos.* I (Rudolstadt 1782, 7) zunächst in ferner Anlehnung an Walthers *Praecepta*... von „objectivischer" Betrachtung der Setzkunst (eigentliche Musiktheorie) und „subjectivischer", die eine „Fertigkeit des Geistes" sei, bleibt es bei der bloßen Feststellung einer geistigen Tätigkeit, ohne daß diese näher behandelt würde. In Kochs *Hdb. bey d. Studium d. Harmonie* (Lpz. 1811) findet sich zwar ein gewandeltes, an Sulzer angelehntes Verständnis in der Auffassung des Kompositionsaktes, es erfährt aber keine konkretisierende Vertiefung:

Daher werden zur Verfertigung neuer Kunstwerke zwey von einander ganz verschiedene Fähigkeiten des Geistes erfordert, nemlich 1) Dichtungskraft, oder das Vermögen ein schönes Tongemälde in der Vorstellung zu erzeugen, und 2) die Fähigkeit, dieses Tongemälde in organischer Bildung schulgerecht zum Vortrage darzustellen.
Die erste dieser Fähigkeiten sezt das angeborne Vermögen oder Geschenk der Natur voraus, welches man Genie nennet, und welches zwar durch Kultur ausgebildet und vervollkommt, nie aber durch Unterricht erlangt, oder durch Fleiß errungen werden kann; die zweyte Fähigkeit hingegen, nemlich das Vermögen, das in der Phantasie enthaltene Tongemälde in einer der Kunstschule angemessenen organischen Bildung darzustellen, ist ein Gegenstand der Kunst, welcher gelehrt und erlernet werden kann, und den man gemeiniglich den mechanischen Theil der Setzkunst nennet (3 f.; → *Compositio* V. (4)).

Die Tradition der Musica poetica klingt bei Koch noch in folgendem, auf die Komposition von Melodien eingehenden Passus nach:

Die Melodie oder die Hauptstimme eines Tonstückes hat es also vorzüglich mit dem Ausdrucke des Tongemäldes, oder des poetischen Theils des Kunstwerkes, zu thun. Sie ist also gleichsam die Tonrede, die bey dem Vortrage des Kunstwerkes unsern Geist anspricht, und ihr wissenschaftlicher Theil sollte sich daher auch auf eine gewisse Art von

Logik und Poetik gründen. Noch mangelt es aber der Theorie der Setzkunst an einer Logik und Poetik... (8 f.).

Die Worte Dichtungskraft und poetisch deuten bei Koch auf das kompos. Phantasieren im Sinne eines Vorstellungsaktes, die gehaltliche und strukturelle Imagination eines Werkes – diese seien dem Kompositionsvorgang selbst immanent, nicht als erst durch Töne Darzustellendes oder als ‚Bedeutung' des Klingenden aufzufassen, vielmehr selbst tönend und klingend. Ob dieser Entwurf etwa als Programm literarisiert werden könnte, bleibt dabei offen.

Beeinflußt durch den populären Gebrauch von dichten im Zusammenhang mit Musik im ästhetischen Feuilleton wird das Wort zu einer Metapher ohne erhellende Prägnanz für den mus. Kompositionsakt (vgl. unten, I. (2)). Bei G. Weber ist die Bedeutungsverflachung bereits vollzogen, wenn das um 1812 entstandene Kompositum „Tondichtung" unspezifisch synonymisiert wird:

Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsezkunst I (Mainz 1817), *Vorrede*: Ausser allem Verhältnis aber ist, in der unsrigen [Kunst], der Vorsprung der seit etwa drei Jahrzehnten zu so herrlicher Ausbildung emporgestiegenen praktischen Tondichtung, vor der noch immer ziemlich rohen Komposizionslehre (1);
op. cit. I (Mainz ²1824): Die erfindende Tonkunst hat die Erfindung von Tongebilden zum Gegenstande; sie ist die Kunst, Tonstücke, Tonverbindungen zu erfinden, welche Empfindungen, nach den Gesetzen der Schönheit ausdrücken, die Kunst, in Tönen zu dichten: Tonsetzkunst, Tondichtkunst, Composition (17).

Gegen solchen im kompositorischen Zusammenhang offensichtlich unspezifischen und von daher letztlich inhaltslosen Wortgebrauch polemisiert H. G. Nägeli und wendet sich dabei auch gegen einen „dem unmittelbaren Kunstleben entfremdeten Idealismus":

Vorlesungen über Musik (Stuttgart 1826): Und je mehr sie [sc. die Philosophen]... in neuerer Zeit... auch die Kunstphilosophie steigern zu müssen glaubten, verstiegen und verloren sie sich in einem der Wirklichkeit, so wie dem unmittelbaren Kunstleben entfremdeten Idealismus. Diesem ihrem Idealismus war die Kunst wesentlich nur Eine; und so sollte in ihrer... Kunstgesetzgebung, was von der Poesie galt, auch von der Plastik und der Musik geten...
Man mochte lange dem Tonkünstler sagen, er sey ein „Tondichter;" man gab ihm damit weder Gesetz noch Regel, wie er Töne zu dichten, oder Dichtung zu tönen habe. Man sagte ihm wohl, er habe in Tönen Ideen, in jedem Tonkunstwerk eine Haupt-Idee darzustellen; aber man wußte ihm nicht zu sagen, wie Töne Ideen, oder Ideen Töne zeugen, welche Tonverbindung irgendwelcher Ideenverbindung entspreche (24 f.).

Nägeli konstatiert, daß es weder den tradierten Satzlehren noch den auf gar keine konkreten Einzelheiten des Komponierens eingehenden philosophischen Entwürfen gelungen sei, das inventive Moment angemessen zu beschreiben – dichten im kompos. Zusammenhang bleibt ihm das Produkt einer „unbestimmten Aesthetik" (25).

Eine Gegenposition nimmt K. (C.) L. Seidel in seiner zwischen Ästhetik und Kompositionslehre einzuordnenden Abh. *Umrisse zu einer Poetik d. reinen Tonkunst* (in: ders., *Charinomos. Beitr. zur allgemeinen Theorie u. Gesch. d. schönen Künste* II, Magdeburg 1828) ein. „Reine Tonkunst" nennt Seidel ausschließlich Instrumentalmusik und klammert aus dieser als nicht ins „Gebiet absolut schöner Kunst" gehörend aus, was lediglich „schulgerecht", „Ohrenkitzel" oder „malerisch" auf Außermusikalisches bezogen sei (2–6). Bezeichnenderweise bestimmt Seidel das Wesen des Komponierens als ein „Dichten", das von einer allein im Musikalischen möglichen Objektivation menschlichen Seelenlebens eine wirkungsästhetische Ausrichtung herleitet:

Alle schöne Kunst muß ein Inneres zum Ausdruck bringen in sinnlich vollkommener Erscheinung; auf der innigsten Verschmelzung von Idee und Form beruht das eigentlich Aesthetische jedes Kunstwerks. Nimmer erscheint ein solches... durch ein bloßes Spiel mit schöner Aeußerlichkeit für sich; der Geist nur verleiht demselben erst den höheren Adel, erhebt es zu dem, was jede Kunst – sie stelle nun ihre Gebilde dar in Formen und Farben, Gebehrden und Tönen – sein soll, nehmlich zu wahrhafter Dichtung. Nicht allein der leibliche Sinn des Hörers oder Schauers soll bei allem Kunstgenuß nur etwa angenehm gereizt und geschmeichelt werden, sondern auch Geist und Seele müssen, über der formellen Aeußerlichkeit hinaus, in lebendigstem Anspruch genommen sein durch die in derselben dargestellte ästhetische Idee (1).

Um „Zeitfiguren" und „Tonformen" als den „vereinten Mitteln zur wahrhaft artistischen oder poetischen Gestaltung jener reichen Innerlichkeit, auf deren bestimmter erkennbarer Aeußerung eben das Wesen aller mus. Dichtung beruht" (24) darzustellen, unterwirft Seidel Rhythmen und Intervalle in melodischer und akkordischer Hinsicht einer Analyse ihres Ausdrucksgehalts. Überleitend zur Beschreibung der mus. Gattungen und Formen gibt er eine inhaltliche Bestimmung dessen, was als „ästhetische Idee" die Komposition erst zur „musikalischen Dichtung" mache:

Jedes höhere Instrumentalstück wird nach allem Vorigen also, über die bloß regelrechten Zusammenfügungen der Töne und über dem gehaltlosen Spiel mit technischen Fertigkeiten hinaus, einen bestimmten poetischen Inhalt haben können; nach dessen charakteristischer Verschiedenheit aber bilden sich nothwendig verschiedene mehr oder minder umfassende Formen der rein musikalischen Dichtung. Diese faßt... ihre lyrischen Vorwürfe in keiner genaueren Besonderheit auf; durch allgemeine Ideen nur werden die Tonreihen geistig belebt; ihr alter und doch ewig neuer Vorwurf ist die Darstellung alles dessen, was jeden fühlenden Menschen ohne Ausnahme bewegt oder bewegt hat, und dessen generelle Tendenz ein Jeder für sich noch bestimmter bezeichnet durch seine damit natürlich verschmelzende Subjektivität. In solcher Natur aber wirken die rein musikalischen Dichtungen eben so großartig und tief; denn es bleiben... allen Gebilden des Schö-

nen nur zwei Wege besonders offen zur Hervorbringung eines mächtigeren Eindrucks: entweder es lehnt das Kunstwerk sich an solche allgemeinste Angelegenheiten der Menschheit, oder es knüpft sich von irgend einer Seite an die National-Interessen der Gegenwart (135 f.).

Nicht allein die gehaltliche Bestimmung überhaupt verleiht Instrumentalmusik einen Kunstrang, sondern das Postulat eines menschlich Allgemeinen, wahrgenommen in einem Konsens der Fühlenden, begründet die Klassizität von Seidels Idee der „musikalischen Dichtung" – bis hinein ins kompositorische Detail. Allem zeitgenössischen Subjektivismus entgegengestellt, bezeugt auch die Ablehnung Beethovenscher Musik, auf die jenes Postulat gemünzt zu sein scheint, Seidel als einen Vertreter einer anti-romantischen Kunstauffassung. Bemerkenswerterweise mündet sein Versuch der Umformung der Musica poetica zu einer „Poetik der reinen Tonkunst" in die Forderung nach einer Art Programm bei ausdrücklicher Ablehnung der „malenden" Symphonie des ausgehenden 18. Jh.: Es müsse „durch das bestimmt bezeichnende Wort der Inhalt der Tondichtung angegeben werden" (136; vgl. auch 146). Seidels Idee der „musikalischen Dichtung" dient einem steigerbaren Verständnis für Kunst als erlebbarem höheren Gesichtspunkt des Menschlichen und somit einem allgemeinen Bildungsideal. Sie wurde nur als entstellendes Plagiat bekannt (vgl. G. Schilling, *Versuch einer Philosophie d. Schönen in d. Musik, oder Aesthetik d. Tonkunst*, Mainz 1838), und auch die Kompositionslehre des 19. Jh. griff seine Anregungen zu einer mus. Poetik nicht auf, sondern trennte lediglich Dichten als einen irrationalen Bereich von der lehrbaren Regel ab. So unterscheidet A. André (*Lehrbuch d. Tonsetzkunst* I, Offenbach 1832, VII) den „*Tondichter*", der „nur geboren werden kann" – somit keinen Gegenstand eines Lehrwerkes bilde –, von dem „*Tonsetzer*", der „die *Regeln* seiner Kunst *studieren* muss", während der „*Componist*... musikalisches *Talent* mit musikalischer *Wissenschaft* verbindet". Auch A. B. Marx klammert den Bereich einer Poetik des Komponierens weitgehend aus und spricht vom „Tondichter", von „Tondichtung", ohne daß Dichten dabei eine andere als emphatische Bedeutungsnuance zum Ausdruck bringt (*Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. I, Lpz. 1837, 177; Bd. II, Lpz. 1838, 489, 561 ff.).

Lit.: H. H. Eggebrecht, Musik als Tonsprache, AfMw XVIII, 1961; C. Dahlhaus, Musica poetica u. mus. Poesie, AfMw XXIII, 1966, besonders 110–124; W. Bender, Rhetorische Tradition u. Ästhetik im 18. Jh.: Baumgarten, Meier u. Breitinger, Zs. für d. dtsch. Philologie IC, 1980.

(2) Musikalisches Gedicht, musikalische Dichtung, musikalische Poesie bezeichnen vorwiegend im 18. Jh. und im dtsch. Sprachraum die Textvorlage in allen Gattungen der Vokalmusik, etwa das Opernlibretto. Der Verfasser dieser zu vertonenden Texte wird als musikalischer Dichter bezeichnet, sein Vermögen als musikalische Poesie. An dieser Textform wird insbesondere auch die Frage nach dem Primat von Wort oder Ton diskutiert und deren wechselseitiges Bedingungsgefüge im Kompositionsakt beleuchtet:

J. Mattheson, *Critica musica* II, 8 (Hbg 1725): Strophen schicken sich gar nicht zur Figural-Music. Sie sind eine Maladie der Melodie, eine rechte Pest der Compositions-Kunst, und ein hartes Hals-Eisen musicalischer Poeten (311);
Hingegen müßen wir auch eines rechtschaffenen musicalischen Poetens Worte nicht so grausam martern, als durch Zerreissung des Textes, mehr denn zu viel, geschieht (314);
J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745), 24. Stück vom 21.1.1738: Gewiß, es ist zu verwundern, daß, da viele große Männer der Musik mit großem Ruhme gedenken, man sich dennoch keinesweges bemühet, den Theil der Dichtkunst, welcher zur Musik gehöret, auf genauere und bessere Art zu untersuchen. Man überläßt den allerelendesten Reimenschmieden die Kunst, musikalische Gedichte zu machen. Und es ist bey nahe ein Wunderwerk, wenn einmal ein berühmter Dichter auch hierinnen seine Größe zeiget.
Am allermeisten aber ist es zu verwundern, daß einige, die als Meister der Dichtkunst anzusehen sind, auf die Thorheit musikalischer Gedichte und auf die Regeln, die aus der Musik entspringen, auf das heftigste losziehen. Es würde ihnen aber weit anständiger seyn, wenn sie nach einer vernünftigen Prüfung der nothwendigsten dieser Regeln, den Componisten bessere musikalische Gedichte liefern wollten, als man insgemein aufzuweisen hat. Sie würden alsdann mehr als zu deutlich sehen, daß es allerdings wahr ist, daß die Musik auch der Dichtkunst Regeln vorschreiben kann, wenn diese letztere der erstern zu gefallen ihre Kräfte zeigen soll (233);
ibid., 25. Stück vom 4.2.1738: Es besteht aber insgemein ein musikalisches Gedicht aus Arien, Recitativen, Arioso und Cavate. Hieraus machet man Cantaten, Singegedichte und Singespiele, oder Opern (236);
Chr. G. Krause, *Von d. Mus. Poesie* (Bln 1753): Ich glaube daher nicht Unrecht zu haben, wenn ich ein musikalisches Gedicht dadurch erkläre, daß es ein Gedicht sey, welches durch Töne noch zu grösserer Lebhaftigkeit soll gebracht werden (47);
Es erfordert daher die musikalische Poesie allerdings einige Einsicht in die Tonkunst. Man braucht eben kein Virtuose zu seyn; ja man darf nicht einmal ein Instrument fertig spielen. Aber eine Känntniß von der Einrichtung der musikalischen Stücke zu haben; einigermassen zu wissen, was zierlich singen heisse; sich beständig zu erinnern, daß man Verse mache, welche sollen gesungen werden...; dieß ist einem musikalischen Dichter zu wissen und zu beobachten nöthig; dieß kan er vom Tonkünstler lernen... (49).

Zu Beginn des 19. Jh. findet sich noch selten der ‚musikalische Dichter' als Librettist (etwa bei Steuber, *Ueber d. ästhetische Bildung d. componirenden Tonkünstlers*, AmZ XII, 1809/10, 797, oder bei A. Wendt, *Gedanken über d. neuere Tonkunst*..., AmZ XVII, 1815, 347). Für G. W. Fink (Art. *Oper*, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* V, hg. von G. Schilling, Stuttgart 1837, 223) ist singulär der dem „Wort-

dichter" gegenübergestellte „Musikdichter" bereits Synonym zu „Tondichter" (vgl. unten, I. (3)).
Im romanischen Sprachraum ist die Wortkombination mit dem Adjektiv musikalisch nicht gebräuchlich; so bezeichnet im Castil-BlazeD (Paris 1821, II, 153) der franz. Ausdruck poème allein ein „Ouvrage écrit en vers, ou en prose mêlée de vers, et destiné à être mis en musique", ähnlich dem ital. poema (vgl. den Art. *Libretto* des BassoD, *Il lessico* II, Turin 1983, 690).

Lit.: A. GIER, Das Libretto, Darmstadt 1998, 3–14.

(3) Um 1800 wird der übertragene Wortgebrauch von dichten für komponieren zum ALLGEMEINPLATZ, INSBESONDERE NACH DEM VORBILD FRÜHROMANTISCHER LITERATUR (→ *Romantisch* I.–II.(2)). Wegweisend durch ihre breite Rezeption wurden die beiden von W. H. Wackenroder und L. Tieck gemeinsam verfaßten Schriften *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Bln 1797) und *Phantasien über d. Kunst* (Hbg 1799). Im Mittelpunkt steht der Entwurf einer durch Kunst erfahrbaren Gegenwelt zum alltäglichen Leben. Christlichen Jenseitsverheißungen verwandt, sei in jener ein höheres, eigentliches Menschsein möglich. Der Gegenwelt wird die Kategorie des „Poetischen" zugewiesen:

Herzensergießungen...: Soviel ist gewiß, daß er sich, wenn die Musik geendigt war, und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam... Wenn er dann etwa ein paar Leute auf dem Spatziergange zusammenstehn und lachen, oder sich Neuigkeiten erzählen sah, so machte das einen ganz eignen widrigen Eindruck auf ihn. Er dachte: du mußt Zeitlebens, ohne Aufhören in diesem schönen poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muß e i n e Musik seyn (Sämtliche Werke u. Briefe, hg. von S. Vietta, Heidelberg 1991, I, 133);
Phantasien..., Zweyter Abschn., IX. *Symphonien*: Ihr fühlt das Bedürfniß nicht, das Streben des reinen und poetischen Geistes, aus dem Streit der irrenden Gedanken in ein stilles, heiteres, ruhiges Land erlöst zu werden (loc. cit., 240 f.).

Der Kategorie des Musikalisch-Poetischen sind neben dem Genialen eine sprachähnliche Konkretisierung von Empfindungen assoziiert, die insbesondere bei Instrumentalkompositionen ein der Wortsprache überlegenes „Dichten" sei – Subjekt des Dichtens könne nicht nur der Komponist, sondern auch die Kunst selbst sein. Die Übertragung von Vorstellungen dramatischer Handlung auf Instrumentalmusik schließt sich an:

Phantasien..., Zweyter Abschn., V. *Das eigenthümliche innere Wesen d. Tonkunst, u. d. Seelenlehre d. heutigen Instrumentalmusik*: Keine Kunst schildert die Empfindungen auf eine so künstliche, kühne, so d i c h t e r i s c h e, und eben darum für kalte Gemüther so erzwungene Weise [sc. wie die Tonkunst]. Das V e r d i c h t e n der im wirklichen Leben verloren herumirrenden Gefühle in mannichfaltige feste Massen, ist das Wesen aller Dichtung (220);
IX. *Symphonien*: Die reine Vokalmusik sollte wohl ohne alle Begleitung der Instrumente sich in ihrer eignen Kraft bewegen, in ihrem eigenthümlichen Elemente athmen: so wie die Instrumentalmusik ihren eignen Weg geht, und sich um keinen Text, um keine untergelegte Poesie kümmert, für sich selbst dichtet, und sich selber poetisch kommentirt (242);
Diese Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann; denn sie enthüllen in räthselhafter Sprache das Räthselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charakter zu schließen, sie bleiben in ihrer rein-poetischen Welt (244).

Der Gegenweltentwurf von Wackenroder und Tieck, der Alltagswelt und Kunstwelt einander dissoziativ gegenüberstellt, war als ein solcher der literarischen Romantik jedoch nicht unumstritten. Der stilistische Einfluß dieser literarischen Strömung auf das Sprechen über Musik war nicht mit der Übernahme ihrer ästhetischen Positionen zwingend verbunden – es sei denn, der Autor gehörte, wie im Falle E. Th. A. Hoffmanns, selbst dieser Strömung an. Besonders im Rahmen der Beethoven-Rezeption wurden die Ausdrücke poetisch, Poesie, ebenso wie dichten, Dichtung auch als Verweise auf die Erzeugung eines ethischen Standpunktes durch Kunst, der gerade innerhalb jener Alltagswelt produktiv werden solle, verstanden. Die dabei in Rede stehenden Kompositionen galten in dieser – nicht innermusikalischen – Hinsicht als vorbildlich, woraus nicht zuletzt ihre „Klassizität" resultieren sollte.

Lit.: A. FORCHERT, „klassisch" u. „romantisch" in d. Musiklit. d. frühen 19. Jh., Mf XXXI, 1978; E. REIMER, Repertoirebildung u. Kanonisierung. Zur Vorgesch. d. Klassikbegriffs (1800–1835), AfMw XLIII, 1986; H. H. EGGEBRECHT, Musik im Abendland, München 1991, 590–599; M. E. BONDS, Idealism and the Aesthetics of Instr. Music at the Turn of the Nineteenth Cent., JAMS L, 1997.

(a) Dichtung, Dichter und dichten, und ab etwa 1812 auch Tondichtung und Tondichter, bezeichnen emphatisch mus. Komponieren als SCHÖPFUNG EINES SINGULÄREN OPUS DURCH EINE ETHISCH BEDEUTSAME, GENIALE PERSÖNLICHKEIT. Zum Mittelpunkt dieses Wortgebrauchs wird zunehmend die Person Beethovens und seine Werke, bevor in den 1820er Jahren eine Gleichsetzung von Tondichter und Tondichtung/Tongedicht mit Komponist und Komposition eintritt. Zunächst jedoch stehen die Momente des Schöpferischen, Genialen und qualitativ Hochrangigen im Vordergrund. Vor allem Konzertberichterstatter und Rezensenten führen das Wort ein:

Anon., *Wodurch erhebt sich d. dichtende Tonkünstler über d. ausübenden?* (AmZ II, 1799/1800): Nach Düclos bestimmt also die S e l t e n h e i t, verbunden mit der a u s g e b r e i t e t e r e n N u t z b a r k e i t, den Rang des dichtenden Tonkünstlers über den ausübenden (290);

Anon., Rezension dreier Klaviersonaten von A. de Villeblanche (AmZ VIII, 1805/06): Da... hat es für ihn wirklich etwas Niederschlagendes gehabt, zu bemerken, wie es... allen jungen französischen Komponisten... ganz und gar an dem fehlt, was in der Tonkunst wirklich poetisch ist; zu bemerken, wie es jetzt unter diesen jungen Männern auch nicht einen einzigen eigentlich dichtenden Musiker giebt, und sie nun... nicht nur von sich werfen, alles was Rechtens ist, und an dessen Statt eine wilde oder frivole Willkühr setzen, sondern auch alles, was unter dem Namen solider Ausführung begriffen wird – nicht verstehen... (684);
Anon., Rezension einer Kantate von J. H. Stunz (AmZ XVI, 1814): Der ihm [sc. dem Rezensenten] unbekannte Name eines Componisten... musste unter diesen Umständen die Erwartungen eher steigern, als mindern; und das... Folio-Bildnis desselben, vor dem Titel, wo er als ein jugendlich angenehmer Mann, ganz mit den Augen des dichtenden Tonkünstlers, erscheint, that denn das Seine, die Erwartung... etwas näher zu bestimmen (341);
K. B. [über Beethovens 5. Symphonie, op. 67] (AmZ XVI, 1814): Dank Dir, grosser, herrlicher Künstler, dass Du uns aus der Tiefe Deines reichen Gemüths dieses Werk *dichtetest!* (396).

Die Einführung der Komposita Tongedicht und Tondichter etwa um 1812 geht möglicherweise auf den „Harmonischen Verein" zurück. Diesem 1810 unter maßgeblicher Beteiligung C. M. von Webers und G. Meyerbeers gegründeten, inkognito wirkenden Bund gleichgesinnter Komponisten und Musikschriftsteller gehörte G. Weber an, der in Berichten und Rezensionen mit dem Ausdruck Tondichter einen Komponisten von hohem Rang bezeichnet (vgl. etwa AmZ XIV, 1812, 381, oder XV, 1813, 554 u. 557). Der Wortgebrauch suggeriert allerdings eine Selbstverständlichkeit, die nicht gegeben war – im Gegenteil handelte es sich um eine damals noch ungebräuchliche Bezeichnungsweise. E. Th. A. Hoffmann greift sie bezeichnenderweise 1814 in einem eher zu seinen literarischen denn musikkritischen Schriften zählenden Essay auf und geht bei seinen wirkungsästhetischen Reflexionen von der inventiven, nicht kompositionstechnisch erfaßbaren Schicht des Kunstwerkes aus:

Anon. [Hoffmann], *Ueber einen Ausspruch Sacchini's, u. über d. sogenannten Effect in d. Musik* (AmZ XVI, 1814): ...nur *das* Tongedicht, das wahr und kräftig aus dem Innern hervorging, dringt wieder ein in das Innere des Zuhörers. Der Geist versteht nur die Sprache des Geistes (482);
In dem Gemüth des Künstlers wird... das Tongedicht wie ein vollendetes Gemälde erscheinen, und er im Anschauen jene richtige Perspective, ohne welche keine Wahrheit möglich ist, von selbst finden...
Den zweifelhaften, nach Effect ringenden, missmuthigen Tondichter, wohnt nur der Genius in ihm, kann man unbedingt damit trösten, dass sein wahres, tiefes Eingehen in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser selbst in einen geheimnisvollen Rapport bringen, und dass dieser die ruhende Kraft entzünden, ja die Extase herbeyführen werde, in der er wie aus dumpfen Schlafe zum neuen Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner innern Musik vernimmt; dann giebt ihm sein Studium der Harmonik, seine technische Uebung, die Kraft, jene Musik, die sonst vorüberrauschen würde, festzuhalten, und die Begeisterung, welche das Werk gebar, wird in wunderbarem Nachklange den Zuhörer mächtig ergreifen, so dass er der Seligkeit theilhaftig wird, die den Musiker in jenen Stunden der Weihe umfing. Dies ist aber der wahrhaftige Effect des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedichts (484 f.).

Mit den Begriffen Tondichter und Tongedicht wird ein ethisches Ringen um Wahrhaftigkeit verbunden, das also über das bloße Herstellen von Musikstücken hinausgeht. Komponisten bezeichnen ein Werk gelegentlich im Titel als „gedichtet"; so schon J. H. Knecht 1794 (vgl. A. Sandberger, *Aufsätze zur Musikgesch.* II, München 1924, 209) oder L. van Beethoven seine Ouvertüre *Zur Namensfeier* op. 115, wie er auch in privaten Äußerungen bisweilen dichten an Stelle von komponieren sagte (etwa im Brief an N. Streicher vom 20.7.1817; *Briefe* IV, hg. von S. Brandenburg, München 1996, 83). Die mittels des Verbs dichten prädizierte Singularität zeichnet eine zuvor nicht bekannte Prägnanz der Ansprechbarkeit des Gehalts, insbesondere von Instrumentalmusik, aus, wobei jene Gehalte auf ein ästhetisches oder ethisches Ideal verweisen, das Allgemeingültigkeit beanspruchen dürfe. Der Vergleich des Komponierens mit dem Dichten fungiert daher nicht zuletzt auch als Argument, um die Höherbewertung der Instrumentalmusik in der ästhetischen Diskussion zu rechtfertigen. Außerdem wird künstlerisches Gelingen – im Sinne formaler Geschlossenheit, von „Einheit" der Komposition –, ein produktives Weiterführen der mus. Tradition und im Fall Beethovens ein musikgesch. epochales Ereignis damit verbunden:

Anon. (Allgemeine mus. Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf d. österreichischen Kaiserstaat IV, 1820): ...gewiss eine bedeutende Epoche in der Geschichte der Musik, die *Beethoven* so ganz und gar umgeschaffen und reformirt, und um so vieles weiter gebracht hat! Wer kennt nicht seine grossen erhabenen Sinfonien – eine musikalische Dichtungsart, die er eigentlich erst neu gestaltete... Wir zählen im Ganzen schon über hundert seiner Werke, und darunter so viele kunstvolle und ideenreiche, ja ganz neue Schöpfungen, deren höchst origineller unterscheidender Charakter darin besteht, dass sie einer durchaus dichterischen, meist romanhaften und phantastischen Welt angehören... Um dem genialen Tondichter an diesem Tage ein Zeichen der innigsten Verehrung zu geben, war ihm ein Glückwünschungs-Schreiben... übersendet worden... (14 f.);
G. Chr. Grosheim [über Beethovens Ouvertüre op. 115] (Caecilia V, 1826): Nicht immer sind unsere Instrumentalcompositionen auch Dichtungen, obgleich sie es seyn sollten. Ein Gemisch von Melodieen, und wären sie selbst entzückend, ein Aufwand von Harmonie, und deuteten sie auf den grössten Contrapunktisten, haben deshalb noch nicht das nothwendigste Erforderniss einer Dichtung: die Einheit.
Indessen hat Beethoven auch in dem vor uns liegenden Werke, wie sonst überall, gezeigt, wie er das, vor seiner

Seele schwebende Ideal, durch Töne mächtig ins Leben zu rufen, und so zu gestalten vermag, dass man nicht lange zweifeln, wenigstens ahnden darf, was er hat darstellen wollen.
Betrachten wir die Tonwerkzeuge, und die Art und Weise wie er sie hier angewendet, so wird es uns anschaulich, dass sein Gemälde dem Epos angehört, das Beethoven's grossem Schöpfungsgeiste eben so verwandt ist, wie jede andere Dichtungsart (32).

Innerhalb der Instrumentalmusik gilt die Symphonie zunehmend als Kulminationspunkt, dem als Gattungsmerkmal allgemein bedeutsame Gehalte zugeschrieben werden. Diese Auffassung, die einem zeitgenössischen Subjektivismus (vgl. dazu den folgenden Abschn.) entgegengesetzt wird, stilisiert Beethovens Symphonien zum letztlich nicht mehr erreichbaren Vorbild. In diesem Sinne dienen insbesondere Metaphern wie „dramatisirte Gefühlsnovelle" der Hervorhebung ebenso des Faktums gehaltlicher Mitteilung wie auch von deren tönendem Wesen:

G. W. Fink, *Ueber d. Symphonie, als Beitr. zur Gesch. u. Aesthetik derselben* (AmZ XXXVII, 1835): Soll die Symphonie... auf eine Erzählung, auf ein Gedicht gebaut werden? Wir haben sie eine dramatisirte Gefühlsnovelle genannt. Irgend einen Empfindungsinhalt, irgend eine psychologische Entwickelung eines grossartigen, d. i. hier, einer Masse zugleich angehörigen Gefühlsganges, der zu einer Tendenz führt, muss sie haben: ohne dies wären es ja nur nichtssagende Töne. Je mehr nun dieser durch Tonmassen ausgesprochene Empfindungsinhalt der Tonsprache eigenthümlich ist; je lebhafter und geistinniger er nur eben in dieser Sprache, also in jeder andern nur mangelhafter, wiedergegeben werden kann, desto musikgewaltiger ist die Tondichtung, desto höher steht sie eben in dieser Kunst, so wie im Allgemeinen...; es sind Fälle vorhanden, wo diese von Aussen her dem Gebiete der Tonkunst zugeführte Anregung... Originalbild wird, welches in die Sprache und das Wesen der Tonkunst übersetzt und so mit einer neuen Glorie umgeben werden soll... Diese Beethoven'schen Tongemälde [sc. *Eroica* und *Pastorale*] haben aber auch zugleich das Non plus ultra gegeben, sobald die Musik, wie es in Instrumentalwerken sein muss, Hauptsache für sich bleibt... Wo es darüber hinausgeht (nämlich in Instrumentaldichtungen), macht sich die Musik ohne Noth und ohne Ehre zur untergeordneten Magd... (561 ff.; diese Abh. stimmt inhaltlich überein mit Finks Art. *Symphonie* in der von G. Schilling herausgegebenen *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI, Stuttgart 1838, 541 ff.; vgl. auch Schillings Art. *Tonsetzkunst*, loc. cit., 669, sowie ferner F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 416 u. 425).

Zwar nimmt Fink hier auch Bezug auf eine damalige Neuerung – C. Spohrs Symphonie mit Programm *Die Weihe d. Töne* op. 86 (1832) –, offensichtlich ist aber, daß der Streit um Wert und Bedeutung der Programmusik (→ *Programmusik* III. (1)–(5)) argumentativ längst vorbereitet war in der Auseinandersetzung um die Gehaltlichkeit der Beethovenschen Kompositionen, der Überlegung, ob jener Gehalt auch in einer Sprache zu formulieren sei, die nicht musikalisch ist. Für die Rechtfertigung der je eigenen Auslegungsart fungierte demnach auch die Bewertung von Kompositionen H. Berlioz', Fr. Liszts und anderer als gelungen oder nicht dem Wesen der Musik entsprechend.

Der Ausdruck Tondichter bezeichnet somit auch ein an der Person Beethovens entwickeltes Komponisten-Ideal; so z. B. bei E. Gottschald, *Robert Schumann's zweite Symphonie. Zugleich mit Rücksicht auf andere, insbesondere Beethoven's Symphonien* (NZfM, Bd. 32, 1850, 145 a ff.). Im Kontext dieses Vorbildcharakters Beethovenschen Komponierens wird auch singulär der Ausdruck neusinfonische Dichtung gebraucht. Bezeichnenderweise meint das Wort Dichtung hier nicht primär das fertige Werk, sondern – ohne Infragestellung der Gattungstradition – den Akt des Komponierens neuer Symphonien, die Praxis symphonischer Komposition:

Anon. [über die erste Symphonie, op. 16 von G. Preyer] (AmZ XLI, 1839): Die Liebe des gesammten Publikums hat sich in diesem Fache für die grossartigen Lebensbilder Beethovens entschieden ausgesprochen. Das Hochhervorragende dieser Kraftwerke, die sich durch ungeheuren Reichthum der Fantasie und durch die mannichfaltigsten, genialsten Gruppirungen auszeichnen, gibt ein Recht dazu, dem Niemand widersprechen wird. So steht denn Beethoven als hohes Vorbild aller neusinfonischen Dichtung. Aber in dieser eminenten Bildungsweise Beethoven'scher Originalität steht seine Art unerreichbar (484).

Nicht zuletzt in der zeitgenössischen Kritik an Beethovens Spätwerk werden die Bezeichnungen Tondichter und Tongedicht schließlich synonym zu Komponist und Komposition gebraucht (vgl. etwa AmZ XXVIII, 1826, 853 f.). Im Unterschied zu den Ausdrücken Tondichtung und Tongedicht, die tendenziell ihren Rang des Singulären behalten, verflacht mit zunehmendem Gebrauch des Kompositums Tondichter dessen Konnotation der ethisch bedeutsamen, genialen Persönlichkeit, wenn nicht ausdrücklich von Beethoven, Mozart oder J. S. Bach die Rede ist (vgl. beispielsweise Schillings Art. *Tonsetzer* in seiner *Encyclopädie...*, loc. cit., 668 f.), bis hin zu dem Punkt, daß in dem Ausdruck lediglich „eine etwas hochfliegendere Benennung" für den Komponisten gesehen wird (BernsdorfL III, Offenbach 1861, Art. *Tondichter*, 741).

Lit.: A. Forchert, Studien zum Musikverständnis im frühen 19. Jh., Habil.-Schrift Bln 1966; P. Schnaus, E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent d. Allgemeinen mus. Zeitung, München u. Salzburg 1977; W. Steinbeck, Von latenter Musik u. Symphonischer Dichtung. Zu Liszts Prometheus, in: Liszt u. d. Weimarer Klassik, Weimarer Liszt-Studien I, hg. von D. Altenburg, Laaber 1997, 179–183.

(b) Das Verb dichten bezeichnet zu Beginn des 19. Jh. im mus. Zusammenhang das kompositorische Gestalten des gehaltlichen Momentes und wird diskutiert vor dem Hintergrund der Nachahmungslehre des 18. Jh. Dabei gehen die Autoren von einer

Aussage aus, die der Komponist mit seinem Werk vermitteln möchte und die über die Darstellung benennbarer Affekte hinaus im Tönenden selbst liege:

J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke* (Lpz. 1802): Er sah die Musik völlig als eine Sprache, und den Componisten als einen Dichter an, dem es, er dichte in welcher Sprache er wolle, nie an hinlänglichen Ausdrücken zur Darstellung seiner Gefühle fehlen dürfe (24);
Warum sollte so etwas [sc. ein Variantenanhang in der Werkausgabe] bey den Werken des Componisten, des Dichters in Tönen nicht eben so gut geschehen können, als bey den Werken des Dichters in Worten? (63);
Und dieser Mann – der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Declamator... war ein Deutscher (69);
Chr. Fr. Michaelis, *Ein Versuch, d. innere Wesen d. Tonkunst zu entwickeln* (AmZ VIII, 1805/06): Eine Nachahmung des rohen kunstlosen Gefühlsausdrucks durch Töne wäre das nicht, was der Begriff von Musik in und unter sich befasst; es würde die zweckmässige schöne Form fehlen. Sollte aber der eigentliche wahre Gesang der Musik zum Grunde liegen, so wäre dieser in seiner zweckmässigen Form selbst schon Musik und dieser Gesang hätte ebenfalls kein Original ausser sich. Daher zeichnet sich die Tonkunst ihrem ursprünglichen Wesen nach durch etwas Idealisches und Originelles vor den andern Künsten so sehr aus, dass die musikalische Schöpfung recht eigentlich Dichtung genannt werden kann, und sich am meisten noch mit der poetischen Schöpfung vergleichen lässt (681 f.);
Fr. Mosengeil, *Beethovens Pastoral-Symphonie* (Zeitung für d. elegante Welt X, 1810): Die Ueberschrift des Ersten Aktes, „Erwachen heitrer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" bezeichnet den Standpunkt des Dichters, welcher, um recht verstanden zu werden, schon dem Titel seines Werkes die Anmerkung beifügt: „mehr Empfindung als Malerei." Sein Tableau unterscheidet sich von den gewöhnlichen musikalischen, wie das Gemälde eines die Natur idealisirenden Malers von dem eines gemeinen Copisten derselben (1049);
Anon. [A. Wendt], *Gedanken über d. neuere Tonkunst, u. van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio* (AmZ XVII, 1815): Ihre vollkommne, unsichtbare Macht übt die Tonkunst als Selbstherrscherin in der Instrumentalmusik; sie artet aber auch hier am leichtesten, bey dem, der die Geister der Töne nicht durch den Zauberstab des Genius zu beherrschen weiss, in ein *künstliches Spiel* mit *Tönen* aus, deren äusserer Zusammenhang leichter wahrzunehmen ist, als die innere, geistige Verbindung... Wenn demnach die Musik durch Verbindung mit der Poesie beschränkt zu werden scheint, so wird sie auf der anderen Seite auch bestimmter, vernehmlicher, ja wir möchten sagen menschlicher durch diese Verbindung. ... Der dichtende Tonsetzer ergreift den eben so sehr *gegebnen*, als *gewählten* Text, wie der Maler einen geistreichen Entwurf, ihn mit dem Reichthum der Töne zum lebendigen Ganzen ausmalend und beseelend...
Der wahrhaft geniale und poetische Tonsetzer aber erregt in der Seele des Zuhörers gerade *das Gefühl*, welches dem Zustande, den der Dichter denken und anschaulich vorstellen lässt, vollkommen entspricht; *er* gibt gleichsam das *Gefühl selbst*, indem er es durch entsprechende Tonfolgen hervorruft, da der Dichter es mittelbarer, durch Schilderung des Zustandes in der Einbildungskraft zu wecken sucht; das Namenlose und Unaussprechliche des Zustandes verkünden *seine* Töne... (345 f.).

Die unsystematische Vermischung von Ausdrücken aus den Bereichen der Literatur und Malerei deutet auf die Ablösung von der Nachahmungslehre, wie sie das 18. Jh. diskutierte: die Metaphern sind Relikte der älteren Terminologie, die nun dazu dienen müssen, die ausdrückliche Gestaltung des Gehaltes durch den Komponisten – statt der Übernahme per Konvention – zu charakterisieren. Dem an kompos. Konventionen gebundenen Komponistentypus, der ein „*künstliches Spiel* mit *Tönen*" erzeugt, wird der „dichtende Tonsetzer" gegenübergestellt, der sich – sei es beim Komponieren einer Oper oder von Instrumentalmusik – zwar an einem ‚Ideal' oder an einem Text orientiere als „geistreichem Entwurf", den er zu Ende führt, der aber damit das eigentliche ‚Original', den spezifisch mus. Gehalt, hörbar werden lasse. Die Kritik am Spätwerk Beethovens, daß sich „die Kunst des Tondichters... mit der Natur zu streiten" scheine (anon. Rezension über op. 125, Berliner Allgemeine Mus. Zeitung III, 1826, 217), zielt auf diese die gehaltliche Gestaltung in den Vordergrund stellende Kompositionsweise, die mus. Konvention aufhebt, ohne mit dem Wesen der Musik in Konflikt zu geraten. Seit den späten 1820er Jahren wird anschließend mit der Vorstellung des „Dichtens" in Tönen auch eine Subjektivierung des Gehaltes selbst verbunden, der nun auf persönliche Erlebnisvorlagen verweist. Damit ist ein Verzicht auf Allgemeingültigkeit der Aussage verbunden, der das Problem der Mitteilbarkeit des Gehaltes namentlich von Instrumentalmusik aufwirft und die Frage nach dessen Bedeutung für den Hörer; auch die programmähnliche Inhaltsangabe wird dabei thematisiert:

Anon., *Soll man bey d. Instrumental-Musik Etwas denken* (AmZ XXIX, 1827): Wolfgang: ...Der Tondichter soll sich bey Instrumental-Sätzen keinen Text aufgeben, weder im Allgemeinen, noch in der Fortschreitung und Gliederung selbst.
Friedrich: Was sprechen Sie da aus? Sind denn nicht Anschauung des Lebens..., sind nicht Situation, Stimmung, Affect, welchen gemäss sich die Musik vernehmen lässt, ihr Text, ihr Sinn, ihre Bedeutung..., ihre Sprache, mithin auch das Gefühl- und Gedanken-Gewebe, in welches der Tondichter durch sein erhebenderes Mittel nur mehr Farbenglut, Helldunkel und Ausdruck bringt?
Wolfgang: Allerdings sind diese inneren Anschauungen und Gefühle der Text des Tondichters, aber, wohlgemerkt, nur im Ganzen und ohne alles Weitere (530 f.);
Friedrich: Der Tondichter wird entweder sein eigenes Erlebtes in Musik setzen, dichten, wie es ihm um's Herz ist, oder er phantasirt sich als wirklicher Dichter in eine Lage hinein, und umwebt seine Fiction mit Tönen. Warum sollt' ich mich nicht fragen, was hat des Künstlers Gemüth leidenschaftlich berührt? in welchen bewegten Zustand hat er sich phantastisch versetzt? (548);
R. Schumann, *Concertouverturen für Orch.* (NZfM, Bd. 10, 1839): Dichterisch ist es wohl, eine Grundstimmung durch ein dieser verwandtes Einzelnwesen zu bezeichnen...; im

einzelnen Fall aber paßt es nicht, und ich würde die allgemeine Bezeichnung „*Ouverture pastorale*" [sc. für Bennetts „Die Waldnymphe", op. 20]... vorgezogen haben. Diese Nebensachen bei Seite..., athmet [die Ouverture] reinstes, hellstes Dichterleben...

Nehme man ihn [sc. Bennett] also wie er ist, nicht, was er gar nicht sein möchte, als Schöpfer einer neuen Epoche, oder als einen unzubändigenden Helden, sondern als einen innigen, wahrhaften Dichter, der unbekümmert um ein Paar geschwenkte Hüte... seinen stillen Weg hingeht... (186 a f.).

Als ein Ver-‚dichten' einer gehaltlichen Vorlage durch den ‚Tondichter' fassen den Kompositionsvorgang sowohl Anhänger als auch Gegner einer Gehaltsauslegung auf, wenn auch Uneinigkeit über die genaue Beschaffenheit der Vorlage besteht. Unter Beibehaltung der Terminologie findet sich der im oben zit. Dialog nur angedeutete Gegensatz schon zu Beginn der Kontroverse um Liszts Orchesterwerke und die sogenannte neudeutsche Schule, in deren Zentrum die ästhetische Bewertung von „poetischer Anregung" steht:

Fr. Liszt, *Berlioz u. seine Haroldsymphonie* (NZfM, Bd. 43, 1855): Wenn auch der Einzelne nach dem Hang seiner Phantasie diese Leidenschaften und Gefühle in andere Bilder kleidet, über die Art von Gemüthsbewegung, die der Componist durch sein Werk hervorrufen wollte, wird er sich nicht täuschen können... Zwischen Tondichter und bloßem Musiker ist dies der Unterschied: der erste reproducirt seine Eindrücke und Seelenereignisse, um sie mitzutheilen; der zweite handhabt, gruppirt, verkettet Töne nach gewissen hergebrachten Regeln... Nur dem Tondichter ist es gegeben, die Grenzen der Kunst zu erweitern... (51 a f.);

E. Hanslick, *Die Tonkunst in ihren Beziehungen zur Natur* (Österreichische Blätter für Lit. u. Kunst, 13.3.1854): Zu einer sehr gangbaren Verwirrung gelangt man, wenn man den Begriff des „Stoffs" für die Musik in einem angewandten höheren Sinn nimmt und darauf hinweist, daß Beethoven wirklich eine Ouverture zu Egmont... geschrieben hat, Berlioz einen „König Lear"... Haben diese Erzählungen, fragt man, dem Tondichter nicht ebenso den Stoff geliefert, als dem Dichter? Keineswegs. Dem Dichter sind diese Gestalten wirkliches Vorbild, das er umbildet, dem Komponisten bieten sie blos Anregung und zwar poetische Anregung... Der Inhalt der Ouverture sind Tonreihen, welche der Komponist vollkommen frei nach musikalischen Denkgesetzen aus sich schuf. Sie sind ganz unabhängig und selbständig von der Vorstellung „Egmont", mit welcher sie lediglich die poetische Phantasie des Tondichters in Zusammenhang bringt. Dieser Zusammenhang aber ist so willkürlich, daß niemals ein Hörer der Musik auf deren angeblichen Gegenstand verfallen würde, wenn nicht der Autor durch die ausdrückliche Benennung unserer Phantasie im vorhinein die bestimmte Richtung oktroyirte... (*Sämtliche Schriften* I, 2, hg. von D. Strauß, Wien, Köln u. Weimar 1994, 310 f.).

Lit.: A. FORCHERT, Studien zum Musikverständnis im frühen 19. Jh., Habil.-Schrift Bln 1966; U. TADDAY, Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Gesch. d. romantischen Musikanschauung, Stuttgart 1999, 131–144.

II. Zur Bezeichnung eines NEUEN PARADIGMAS ORCHESTERMUSIKALISCHER KOMPOSITION wird um die Mitte des 19. Jh. von Fr. Liszt der Ausdruck Symphonische Dichtung geprägt. Dem geht ein um 1850 auffallendes Benennungsdefizit voraus. So konstatiert G. W. Fink (*Mus. Kompositionslehre*, Lpz. 1847), daß für eine bestimmte Art von einsätzigen Orchesterwerken, die er unter die „Tondichtungen für volles Orchester" (Kapitelüberschrift) – gemeint sind Symphonien, Ouvertüren und Konzerte – einordnet, eine zutreffende Bezeichnung fehle; es gebe eine „Mittelgattung zwischen Ouverture und Symphonie, wie sie *Mendelssohn* im Sommernachtstraum und der Fingalshöhle als zweien von außen her angeregten Tongemälden geliefert hat. Ouverturen sind sie nicht; der Name ist verwechselt und sagt hier gar nichts mehr" (97).

(1) Fr. Liszt gebraucht erstmals 1851 die franz. Prägung poème symphonique zur Charakterisierung von R. Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre als SINGULÄRE FORM, DIE SICH AUS EINEM POETISCHEN ENTWURF ERGIBT. Ihn beschäftigte seit etwa 1830 das Projekt, die Beziehungen von Sprachkunst und Instrumentalmusik kompositorisch auszuloten, um einem neuen, sozial engagierten Lebensgefühl künstlerisch Ausdruck zu verleihen. Vorbild waren ihm dabei die Symphonien von H. Berlioz, die er „poèmes gigantesques" nennt (*De la situation des Artistes et de leur condition dans la société. Quatrième article*, Gazette mus., 26.7.1835; zit. nach: Liszt, *Artiste et société*, hg. von R. Stricker, Paris 1995, 28). Liszts Gebrauch der Ausdrücke poème und poétique in seinen durchgängig franz. Schriften vor der Weimarer Zeit gleicht zwar dem oben, in Abschn. I. (3) dargestellten Verwendungszusammenhang; er greift dabei aber auch eine franz. Sprachkonvention auf, die sich nicht annähernd terminologisch konturiert wie im Deutschen und derzufolge „poétique" Attribut eines Gegenstandes oder Eindrucks ist, „qui est digne d'inspirer un poète, qui a un caractère élevé ou à la fois noble et gracieux" (P. Larrousse, *Grand Dictionnaire Universel* XII, Paris o. J. [um 1870], 1245). Hinzu kommt der Aspekt einer Vereinigung von literarischer Kunst mit Musik in der Instrumentalkomposition, einer „musique poétique":

Compos. pour piano de M. Robert Schumann (Gazette mus., 12.11.1837): Le sens musical, quoique complet en lui-même, ne suffit pas entièrement, selon nous, à la compréhension de tous les détails. Ici se présente la grande question de la musique poétique et pittoresque, avec ou sans programme, qui, bien souvent agitée, l'a été rarement avec bonne foi et sagacité. ...ce à quoi les hommes puissants ont songé et songeront toujours, c'est à empreindre de plus en plus la musique de poésie et à la rendre l'organe de cette partie de l'âme qui ...reste inaccessible à l'analyse et se refuse à l'expression arrêtée et définie des langues humaines (loc. cit., 252);

Lettres d'un Bachelier ès musique XV: *Concert de Chopin* (Gazette mus., 2.5.1841): S'adressant à une société [sc. Salongesellschaft] plutôt qu'à un public, il pouvait impunément se montrer ce qu'il est, poète, poète élégiaque, profond, chaste et rêveur...
Les *Préludes* de Chopin sont des compositions d'un ordre tout à fait à part. ...ce sont des préludes poétiques, analogues à ceux d'un grand poète contemporain [sc. A. de Lamartine], qui bercent l'âme en des songes dorés et l'élèvant jusqu'aux régions idéales (loc. cit., 200 f.).

Die Selbstverortung innerhalb einer solchen vermeintlich schon immer relevanten künstlerischen Aufgabenstellung, deren Lösung immer wieder angegangen wurde – „bien souvent agitée" –, aber nicht gelang, bestimmte dann die Kompositionen aus Liszts Weimarer Jahren 1848–1861: Versuche, eine solche ‚musique poétique' zu schaffen, die an gehaltlicher Prägnanz literarischen Publikationen gleichwertig sei, darüber hinaus sie aber an Intensität der Mitteilung für dem Verstand nicht zugängliche Seiten der Seele übertreffen solle. Dabei kommt es schon 1848/49 zu einer entscheidenden Konstellation der intensiven Beschäftigung mit Wagners Oper *Tannhäuser* auf der einen Seite – Liszt bringt sie in Weimar zur Aufführung und fertigt für seinen Gebrauch eine Klavierfassung der Ouvertüre an – und der Komposition der später (vgl. unten, II. (2)) als ersten so bezeichneten „Symphonischen Dichtung" *Tasso, Lamento e trionfo* auf der anderen Seite, deren Bearbeitung bis zur endgültigen Fassung von 1854 den ursprünglichen Ouvertürencharakter schließlich ablegt. Liszt setzte sich in dieser Zeit intensiv mit Fragen einer eigenen Poetik auseinander, und es ist nicht verwunderlich, daß sein erster Gebrauch des Ausdrucks poème symphonique zunächst der Charakterisierung der *Tannhäuser*-Ouvertüre als des kompositorischen Leitbildes dient. Er findet sich in der franz. Doppelpublikation der Aufsätze über Wagners *Lohengrin* und *Tannhäuser* von 1851 und wird vorbereitet durch einen Passus im Aufsatz über *Lohengrin*, wo der spezifisch eigene Rang der *Tannhäuser*-Ouvertüre als eines symphonischen Satzes mit inhaltlicher Bezugnahme auf eine dramatische Handlung hervorgehoben wird:

Lohengrin et Tannhaüser [sic] *de Richard Wagner* (Lpz. 1851): Wagner a donné à l'ouverture de Tannhaüser l'étendue d'une grande composition symphonique, et quoique les motifs principaux de l'opéra, en forment la substance, cette ouverture peut néanmoins être considérée comme une œuvre à part, qui, détachée du reste, garderait toujours sa valeur intrinsèque, et serait comprise et admirée de ceux mêmes qui ne connaîtraient pas le drame dont elle est le magnifique résumé (*Sämtliche Schriften* IV, hg. von R. Kleinertz, Wiesbaden 1989, 30; vgl. auch 108).

Im *Tannhäuser*-Aufsatz ist allein der Ouvertüre einer von vier Abschnitten gewidmet. Der Gehalt der Ouvertüre – gleichermaßen, wie derjenige der Oper, die Tannhäuser-Sage – bedinge eine neue Formung, deren Benennung zunächst uneinheitlich ist: neben der schon zit. Wendung „composition symphonique" finden sich im Aufsatz über Wagners *Tannhäuser* dann auch die Formulierungen „un tout symphonique" (ein symphonisches Ganzes) oder sogar „cette symphonie" (108). Das Moment des Symphonischen wird dabei stets betont, mithin eine Zwischenform umschrieben, die weder Symphonie noch Ouvertüre ist. Diese singuläre Formung eines ‚poème symphonique' impliziere das Überschreiten ‚klassischer' Regeln der Ouvertüren-Komposition – wobei der Sonatenhauptsatz zugrunde gelegt wird – zugunsten einer Evidenz des Aufbaues, die sich aus dem poetischen Vorwurf ergebe:

ibid.: Ainsi, pour ne parler encore que de l'ouverture, nous ferons remarquer qu'on ne saurait prétendre d'un poëme symphonique, qu'il soit écrit d'une manière plus conforme aux règles de la coupe classique, qu'il ait une plus parfaite logique dans l'exposition, le développement, et le dénouement des propositions. Leur ordonnance est aussi claire, aussi précise, quoique plus riche, que ceux des meilleurs modèles en ce genre (114);
...nous répèterons encore qu'il n'y a pas nécessité de connaître l'opéra... pour saisir dans cette ouverture le drame musical. Elle n'est point seulement une sorte de vaste prélude, qui prépare l'âme aux émotions du spectacle qui va suivre, avant-propos obligatoire, prologue solennel mais court... Elle n'est rien de semblable à ces morceaux d'orchestre, qui... ne forment toujours, qu'une partie intégrante du tout... Cette ouverture est un poëme sur le même sujet que son opéra, mais aussi complet que lui (118).

Liszt betont also den instrumentalmusikalisch eigenständigen Charakter bei gleichzeitiger Bindung an ein dramatisches Sujet, weist aber solche Bezeichnungen zurück, die die Unabhängigkeit der Komposition in Frage stellen: der Ausdruck poème – insbesondere mit dem Beiwort symphonique – soll als Bezeichnung zugleich das Moment des mus. Kunstwerks von Rang und den Wert der literarischen Vorlage hervorheben; zu einer terminologischen Festigung kommt es jedoch im weiteren noch nicht. Die Bedeutung, die diese Aufsätze für die zeitgenössische Rezeption der Opern Wagners hatten, ist nicht zu unterschätzen; zugleich fand über sie auch der Ausdruck poème symphonique weite Verbreitung: obwohl in franz. Sprache publiziert, wurden sie auch im dtsch. Sprachraum gelesen, erschlossen aber vor allem die Rezeption in Frankreich. Schon 1852 erschien in Köln eine dtsch. Übersetzung, die die Prägung Symphonische Dichtung einführt (*Richard Wagner's Lohengrin u. Tannhäuser*, 109). Eine engl. Teilübersetzung des Tannhäuser-Aufsatzes für eine in Boston erscheinende Zs. folgte 1853, längere Auszüge 1858 auf russisch und 1860 der vollständige Tannhäuser-Aufsatz auf holländisch sowie 1882 auf spanisch (vgl. *Sämtliche Schriften* IV, loc. cit., 237 ff.).

(2) Ab 1854 wurde Symphonische Dichtung als zunächst exklusive Bezeichnung der EINSÄTZIGEN ORCHESTERWERKE LISZTS eingeführt. Die Namensgebung erfolgte spätestens im Februar 1854 im Zu-

sammenhang mit Fr. Liszts schon länger geplantem Projekt, seine in Weimar komponierten Orchesterwerke zyklisch zusammenzufassen und zu publizieren (vgl. seinen Brief an J. d'Ortigue vom 24.4.1850; *Briefe* VIII, hg. von La Mara [M. Lipsius], Lpz. 1905, 62). Über die für den Herbst 1854 geplante Drucklegung informiert Liszt am 2.3.1854 L. Köhler:

Mit Ende des Jahres sollen Sie von mir noch gröberes Geschütz bekommen, denn ich denke, dass bis dahin mehrere meiner Orchester-Werke (unter dem Collectiv-Titel „Symphonische Dichtungen") erscheinen (*Briefe* I, Lpz. 1893, 150).

Kurze Zeit später wurde in der Neuen Zs. für Musik vom 10.3.1854 ein anon. Bericht *Aus Weimar* (NZfM, Bd. 40, 1854) publiziert, der aber nur von einer Person aus dem nächsten Umfeld Liszts geschrieben worden sein konnte (möglicherweise P. Cornelius; vgl. *Briefe* I, loc. cit., 149 f.). Hierin findet sich die vermutlich erste öffentliche, auf Liszt bezogene Nennung der Wort-Zusammenstellung Symphonische Dichtung, bezeichnenderweise noch nicht als Werktitel, sondern – wie in Liszts Tannhäuser-Aufsatz – als Charakterisierung. Einziger Gegenstand des Berichtes ist eine Apologie von Person und Werk Liszts: nach der Würdigung des virtuosen Pianisten wird eine „monumentale Reformation des Claviersatzes" (113 b) als erreichtes Ziel des Klavierkomponisten konstatiert, dem intensive Studien der tradierten mus. Formen einerseits, andererseits die „Abklärung seines [sc. „des neuen Clavierstyles"] individualen Gehaltes" (114 a) vorausgegangen seien. Nunmehr wende sich Liszt als Komponist symphonischen Werken zu:

Daß er nach Erfüllung seiner Mission hinsichtlich der Umbildung des Clavierspieles und Satzes seine künstlerische Befriedigung in der symphonischen Lyrik zunächst suchen und finden würde, war vorauszusehen. Indem ich dieses Blatt beschreibe, kann jene Voraussicht als erfüllt bezeichnet werden und es liegt eine größere Reihe von Orchesterwerken vollendet in dem Portefeuille des Künstlers, welche im Verlaufe der nächsten Monate insgesammt zur Aufführung gelangen sollen. Einen glänzenden Anfang damit machte Liszt durch die Vorführung eines großen symphonischen Prologes zum „Orpheus"... Bald darauf... hörten wir von ihm eine symphonische Dichtung, „*Les Préludes*" betitelt... (114 b).

Der besondere Akzent liegt auf dem Beiwort symphonisch, das hier gewissermaßen einen Wechsel des ‚Instrumentes' – vom Klavier zum Orchester –, nicht einen der Kompositionsweise hervorhebt. Zugleich wird so der Verweis auf die symphonische Tradition verbunden mit dem mus. Wortgebrauch von dichten (vgl. oben, I (3)), nun aber im Sinne des spezifisch Lisztschen Paradigmas einer ‚musique poétique' (vgl. oben, II. (1)). Daß hier jedoch auch der Ausdruck „symphonische Lyrik" fällt (vgl. auch die unten angeführte Variante „symphonische Gedichte"), steht in auffälligem Gegensatz zu Liszts dezidierter Charakterisierung der Programmusik als einer Entsprechung zur „philosophischen Epopöe" – eine Bestimmung, die zunächst auf Berliozsche Kompositionen Anwendung findet (vgl. *Berlioz u. seine Haroldsymphonie*, NZfM Bd. 43, 1855, 52 ff. u. 81): Man könnte dies bereits als einen abgrenzenden Hinweis Liszts deuten einerseits auf die Einsätzigkeit der eigenen Komposition, andererseits auf eine spezifische Haltung des Lyrikers, die er als Komponist im Unterschied zum ‚Epiker' Berlioz einnehmen möchte.

Im öffentlichen Gebrauch findet sich die Bezeichnung vermutlich erstmals eine Woche später, in einer Falschmeldung der NZfM vom 17.3.1854 (Bd. 40, 130), in der die Aufführung von Liszts „9 Symphonischen Dichtungen für Orchester" im Leipziger Gewandhaus angekündigt wird (vgl. hierzu *Briefe* I, loc. cit., 152 f.). Die Bezeichnung dient hier nicht mehr der Charakterisierung, sondern als Titel, der zugleich – da es sich um neun Kompositionen handelt – eine Werkgruppe meint, die in jenem Paradigma ihre gemeinsame Grundlage hat.

Obgleich die Bezeichnung auf solche Weise bereits veröffentlicht war, mag Liszt selbst noch schwankend gewesen sei, schreibt er doch in einem Brief vom 29.3.1854 an seinen Cousin Eduard: „Les 9 ‚*Symphonische Gedichte*' me prennent beaucoup de temps..." (Liszt, *Unbekannte Presse u. Briefe aus Wien 1822–1886*, hg. von D. Legány, Wien, Köln u. Graz 1984, 146). Möglicherweise ging Liszt zu diesem Zeitpunkt noch von der franz. Formulierung poème symphonique aus (vgl. auch den Brief an Bülow vom 24.4. 1854; *Briefwechsel zw. Franz Liszt u. Hans von Bülow*, hg. von La Mara, Lpz. 1898, 75), und wählte primär im Hinblick auf das dtsch., insbesondere das Weimarer Publikum, den dtsch. Titel, wie er erstmals offiziell auf dem Konzertzettel zur Aufführung des *Tasso* am 19.4.1854 erscheint. Seitdem findet sich die Bezeichnung in Liszts Briefen aus der Weimarer Zeit häufig, wobei er Wert darauf legt, dezidiert nur seine eigenen einsätzigen Orchesterstücke so zu benennen, während er von der Kompositionsweise her verwandte Werke Anderer abweichend bezeichnet:

Brief an R. Wagner (28.7.1854): Er [sc. H. von Bülow] zeigte mir einen ganz merkwürdigen symphonischen Satz, zu welchem ihn Ritters Leben und Tod oder *Tod im Leben* begeistert hat. Auch von seiner Ouverture zu Julius Cäsar hat er eine neue Partitur geschrieben, die ich für ganz gelungen und sehr gewandt orchestriert halte. – Sobald meine sehr angehäufte Korrespondenz abgemacht ist, setze ich mich an meinen Faust, der bis zum Neujahr fertig sein soll. Die anderen Dinge (Symphonische Dichtungen) werden bis dahin auch im Drucke erscheinen (*Briefwechsel*, hg. von H. Kesting, Ffm. 1988, 387).

Liszt beanspruchte, so läßt sich schließen, zwar einerseits die Begründung eines neuen kompositorischen Paradigmas der Instrumentalmusik, verstand aber andererseits unter Symphonischer Dichtung keine allgemeine Gattung, sondern gleichsam sein persönliches Markenzeichen, eine für sein Schaffen spezifische Gattung; als Indiz dafür kann auch gewertet

werden, daß in der von L. Ramann besorgten dtsch. Ausgabe des oben, II. (1), zit. *Tannhäuser*-Aufsatzes im Rahmen der *Gesammelten Schriften* III/2 (Lpz. ²1899, 21) der Ausdruck poème symphonique umschrieben und gerade nicht mit Symphonische Dichtung, sondern mit Symphonie übersetzt wurde. Etwa seit Mitte des Jahres 1854 schloß sich insbesondere in der Neuen Zs. für Musik eine ,Werbekampagne' für Liszts Orchesterwerke an, in der in Konzertberichten (etwa R. Pohl, *Reisebriefe aus Thüringen*, NZfM, Bd. 40, 1854, 258 b u. 280 b; ferner Bd. 42, 1855, 62 a, 84 a, 185 b, u. Bd. 43, 1855, 265 b f. u. 281 a) und Ankündigungen der Drucklegung (NZfM, Bd. 41, 1854, 76 a, sowie Bd. 42, 1855, 175 b) der Werktitel immer wieder lanciert wurde. Im Frühjahr 1856 erschienen die ersten Partituren, in denen die Prägung Symphonische Dichtung zur Bezeichnung sowohl des Einzelwerkes im Sinne eines Untertitels als auch der Werkgruppe einsätziger Orchesterkompositionen dient.

Lit.: P. Raabe, Die Entstehungsgesch. d. Orchesterwerke Liszts, Jena 1916; N. Miller, Musik als Sprache. Zur Vorgesch. von Liszts Symphonischen Dichtungen, in: Mus. Hermeneutik, hg. von C. Dahlhaus, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XLIII, Regensburg 1975; D. Altenburg, Eine Theorie d. Musik d. Zukunft. Zur Funktion d. Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt, in: Liszt-Studien I, Graz 1977; C. Dahlhaus, Dichtung u. Symphonische Dichtung, AfMw XXXIX, 1982; D. Torkewitz, Liszts Tasso, in: Torquato Tasso in Deutschland, hg. von A. Aurnhammer, Bln 1995; R. Schmusch, Der Tod d. Orpheus. Entstehungsgesch. d. Programmusik, Freiburg i. Br. 1998, 267–282.

III. Der Terminus Symphonische Dichtung bezeichnet die Gattung des programmusikalischen Orchesterstückes, die in den Mittelpunkt der Diskussion um Programmusik des 19. und beginnenden 20. Jh. rückte. Den Wortgebrauch prägt dementsprechend zunächst ein starker Bezug auf apologetische oder polemische Positionen innerhalb der damaligen Auseinandersetzung, die sich nach dem Tode R. Wagners (1883) und Fr. Liszts (1886) verfestigen, dann in den Orchesterwerken von R. Strauss erneut Streitstoff finden und schließlich nach dem Ersten Weltkrieg obsolet werden. Das Problem gehaltlicher Deutung von Instrumentalmusik blieb jedoch in der musikanalytischen Methodendiskussion weiter relevant.

Die bis heute geltenden Gattungsattribute bilden sich schon in der ersten Rezeptionsphase aus. Der Schritt vom Werktitel zur Gattungsbezeichnung wird vor allem durch eine apologetisch gefärbte Historiographie vollzogen. Wesentliches Organ dieser Publizistik war die Neue Zs. für Musik und ihr Redakteur Fr. Brendel, der in der zweiten Auflage seiner *Gesch. d. Musik in Italien, Deutschland u. Frankreich* (Lpz. ²1855) über Liszts Werk schreibt:

Endlich würden hier die „Symphonischen Dichtungen" zu besprechen sein als die Hauptwerke der neuen Epoche, wenn dieselben uns schon näher bekannt wären. Ich kenne nur eine... Hiernach zu urtheilen, glaube ich, dass Liszt darin wirklich die Aufgabe unserer Zeit ...erfasst hat. Diese besteht in dem bestimmt ausgesprochenen Anlehnen an poetische Aufgaben einem freien charakterlosen Tonspiel gegenüber, für das niemand mehr Interesse empfindet; sie besteht in der Beseitigung der bisherigen Form, der bisherigen vier Sätze der Symphonie, die der Ausdruck ihrer Zeit waren und durch Tradition sich festgestellt hatten, der veränderten Stimmung aber nicht mehr entsprechen. Stets ist das, was den weiteren Fortgang vermittelt, die Neuheit, die Originalität... Diese Originalität glaube ich in jenen „symphonischen Dichtungen" zu finden... (318).

Die angesprochenen Merkmale der gehaltlichen Gestaltungsweise auf poetischer, d. h. literarischer Grundlage und des Verlassens des tradierten Formenkanons werden zu den wichtigsten Konnotationen des Begriffswortes Symphonische Dichtung – hier verbunden mit der Behauptung historischer Notwendigkeit, die nicht zuletzt vor dem oben erwähnten Hintergrund eines scheinbar zur Epigonalität zwingenden Vorbildes Beethovenscher Symphonien (vgl. oben, I. (3)) zu verstehen ist. Neben der formalen Innovation grenzen die Autoren den ,poetischen' Gehalt gegen Tonmalerei ab und stellen Symphonische Dichtung als paradigmatische Gattung der Programmusik der Oper (insbesondere Wagners) gegenüber:

Brendel, *F. Liszt's symphonische Dichtungen* (NZfM, Bd. 49, 1858): Liszt's Programme sind weit entfernt von solchen Verirrungen [der Tonmalerei]... Aeußerst glücklich gewählt wie Wagner's Operntexte, im verwandten Geiste erfunden, sind die symphonischen Dichtungen schon nach dieser Seite hin als ein Seitenstück und Gegenbild auf dem Gebiete der Instrumentalmusik zu Wagner's Opern zu betrachten (86 a);
E. Kulke, *Symphonie u. symphonische Dichtung. Eine Studie* (NZfM, Bd. 56, 1862): Das gesungene Wort verlangt eine Vermählung von Wort und Ton. Die symphonische Dichtung dagegen giebt nur die Stimmung der Situation wieder; an das einzelne Wort ist sie nicht gebunden, denn sie bleibt ja, trotz dem Programm, immer reine Instrumentalmusik...
Somit steht die symphonische Dichtung gewissermaßen zwischen Oper und Symphonie in der Mitte... (182 a f.).

Während Liszt in der programmatischen Abh. *Berlioz u. seine Haroldsymphonie* (NZfM, Bd. 43, 1855, 49 ff.) zu eigenen Werken nicht direkt Stellung nahm, demnach auch die Bezeichnung Symphonische Dichtung nicht benutzte – selbst der Ausdruck „dichtender Symphonist" in der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* IV (Lpz. 1882, 50) ist eine von der Herausgeberin L. Ramann später an Stelle des „malenden Symphonisten" (NZfM, loc. cit., 52 a) hinzugefügte Formulierung –, übertrugen sie andere Autoren bald auf Werke anderer Komponisten, insbesondere auf das Schaffen von H. Berlioz – so etwa in A. B. Marx' Ausführungen zum romantischen Orchester (*Die*

Lehre von d. mus. Kompos. IV, Lpz. ³1860, 576) oder einer Rezension eines Klavierauszuges von *Roméo et Juliette* (NZfM, Bd. 60/1, 1864, 139 a) –, aber auch Wagners (beispielsweise H. von Bülow, *Richard Wagner's „Eine Faustouverture"*, NZfM, Bd. 45, 1856, 54 a). Meist jedoch schwankt die Bedeutung der Wortzusammenstellung zwischen einer Werkbezeichnung Liszts, einer für ihn spezifischen Gattung und einer überhaupt neuen mus. Gattung, je nach dem Rang, der den so betitelten Kompositionen Liszts beigemessen wird. Entsprechend wurde Liszt in Lexikonartikeln seit Ende der 1870er Jahre zunächst die Erfindung einer Bezeichnung zugeschrieben, bevor von einer neuen Gattung gesprochen wurde. Der Zuweisung lag aber keine Begriffsklärung zugrunde, sondern sie orientierte sich an den vorhandenen Kompositionen. Von diesen her abgeleitet, bezeichnet Symphonische Dichtung eine Gattung der Programmusik bzw. nähert sich der Synonymität zu Programmusik:

MendelReissmannL X (Bln 1878), Art. *Symphonische Dichtung*: Diese Bezeichnung rührt von Franz Liszt her, der seine grossen Orchesterwerke mit Programm unter der Gesammtbezeichnung: Symphonische Dichtungen zusammenfasst, um damit anzudeuten, dass sie nicht als Symphonien im gewöhnlichen Verstande des Wortes betrachtet werden können, sondern nur als Versuche, einen dichterischen Inhalt in symphonischer Weise darzustellen (47);

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Symphonie*: Die symphonischen Dichtungen der neuesten Zeit (Berlioz, Liszt, Saint-Saëns) ...gehören zur Kategorie der sogenannten Programmmusik..., deren wesentlichste Repräsentanten sie sind. Die Programmmusik ist aber eine gemischte Kunstform, deren Gestaltungsprinzipien nicht musikalischer, sondern poetischer Natur sind (895 b);

BakerD (New York u. London [1895] ²1923), Art. *Symphonic*: *Symphonic poem*..., an orchestral composition allied... to the symphony; ...directly based on and receiving its inspiration from a *program* (the *poem*; i. e., it is conceived as an instrumental poem, depicting events, scenes, or moods like a wordpoem) (192 a).

In Entsprechung zu Liszts Kompositionen werden vorwiegend einsätzige Orchesterwerke als Symphonische Dichtung bezeichnet, nur gelegentlich auch mehrsätzige Symphonien (etwa dessen Dante-Symphonie durch F. Draeseke, NZfM, Bd. 53, 1860, 195 a, oder etwa G. Mahlers Symphonie Nr. 1 D-dur von diesem selbst bei der Uraufführung der Fassung von 1889). Oft wird über die Satzanzahl nichts ausgesagt oder die Einsätzigkeit aus der Zusammenziehung mehrerer (Symphonie-)Sätze erklärt:

Bülow, *op. cit.*: Wagner's Faustouverture beschränkt sich darauf, ihr poetisches Motiv, ohne alle dramatisirenden oder charakterisirenden Nebenintentionen künstlerisch auszuführen... Der von Franz Liszt glücklich erfundene Name „symphonische Dichtung" (womit die Einheit des Satzes gewissermaßen angedeutet ist), könnte allenfalls dafür substituirt werden (54 a);

Kulke, *op. cit.*: Die symphonische Dichtung unterscheidet sich äußerlich von der Symphonie durch das Verlassen der drei- oder viersätzigen Form, indem sich dieselbe in Einem Satze entwickelt (182 a);

GroveD IV (London 1890), Art. *Symphonische Dichtungen*: ...one feature of which is that the movements are not divided, but lead into each other without interruption (10 b);

O. Klauwell, *Gesch. d. Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart* (Lpz. 1910): [Liszts Faustsymphonie] ...kann nur insofern als „Sinfonie" angesprochen werden, als sie, im Gegensatz zu den „sinfonischen Dichtungen", in die drei üblichen Hauptsätze der klassischen Form... zerfällt... (163).

In Ableitung von der Gattungsbezeichnung Symphonische Dichtung wird zu Beginn des 20. Jh. die franz. Verkürzung Poème im Titel multimedialer Kunstwerke aufgegriffen. Insbesondere in A. Skrjabins Rezeption der Musik Liszts und Wagners ging dem eine Auflösung des konzisen Gattungsbezuges voran: Er benennt mit Poème zunächst Klavierwerke, die dem charakteristischen Prélude nahestehen (z. B. op. 32) sowie ein- und mehrsätzige Orchesterwerke (op. 43 und op. 54), bevor er unter dem Titel *Prométhée. Le Poème de feu* op. 60 (1909/10) eine Gattungssynthese aus Klavierkonzert, textloser Kantate und einsätzigem Orchesterwerk unternimmt, die, mit einem Farbenklavier ergänzt, ein audiovisuelles Gesamtkunstwerk meint. Eine verwandte multimediale Konzeption stellte Le Corbusiers menschheitsgeschichtliches Film- und Lichtbilderepos *Poème électronique* für die Brüsseler Weltausstellung 1958 dar, zu dem E. Varèse eine gleichnamige Tonbandcollage konkreter und elektronischer Klänge komponierte, die simultan über zahlreiche, in dem von I. Xenakis entworfenen Pavillon verteilte Lautsprecher abgespielt wurde.

Lit.: S. Schibli, Alexander Skrjabin u. seine Musik, München 1983; H. de la Motte-Haber, Die Musik von Edgar Varèse, Hofheim 1993; D. Altenburg, Art. Symphonische Dichtung, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. IX, Kassel u. Stuttgart 1998.

(1) In der Kontroverse um Form und Inhalt der Musik gilt Symphonische Dichtung je nach Standpunkt als poetisch inspirierte freie Form oder mangelhafte Formbildung. Hintergrund dieser Beurteilung ist dabei die Frage, ob Symphonische Dichtung tatsächlich eine neue Form bzw. die geglückte Modifikation einer tradierten Gattung, insbesondere der Phantasie bezeichne, und in emphatischem Sinne „formlos", d. h. von konventionellen Vorgaben frei genannt werden könne:

F. Draeseke, *Franz Liszt's neun symphonische Dichtungen. Zweiter Artikel* (Anregungen für Kunst, Leben u. Wiss. II, H. 6, 1857): Für jetzt sei uns noch ein Blick auf die formelle Gestaltung der symphonischen Dichtungen gestattet, über welche wir mit gutem Gewissen uns jeden vertheidigenden Raisonnements enthalten können, da zu verschiedenen Malen beredte und gewichtige Stimmen die Berechtigung der unserm Meister vorgeworfenen sogenannten Formlo-

sigkeit nachgewiesen haben. „Brechen mit der Schablone" ist die Devise unserer ganzen Partei geworden und in dem besondern einzelnen Falle „Brechen mit der bisher üblichen Symphonie-Form" demzufolge den Instrumentalcomponisten unserer neuesten Zeit nöthig erschienen. Daß aber dieselben dabei durchaus nicht der wirklichen Formlosigkeit sich in die Arme warfen, wird den Einsichtigen die genaue und liebvolle Lecture der betreffenden Werke bald erkennen lassen... Auch ist die formelle Gestaltung der „Symphonischen Dichtungen" keineswegs eine so fremdartige, daß für ihre Hauptmerkmale nichts Analoges unter den Werken früherer Meister aufzufinden sein sollte (*Schriften 1855–1861*, hg. von M. Gutiérrez-Denhoff u. H. Loos, Bad Honnef 1987, 162 f.);
B. Widmann, *Formenlehre d. Instrumentalmusik* (Lpz. 1862): Die Fantasie hat eigentlich gar keine Form; sie ist formlos; denn frei und fessellos schweifen hier die Ideen in einander, mehr gruppenartig zusammen verbunden... Viel Aehnlichkeit mit der freien Fantasie haben die Instrumental-Einleitungen der Opern Meyerbeer's und R. Wagner's, auch die Mehrzahl der Concert-Ouverturen Mendelssohn's, sowie endlich die „symphonischen Dichtungen" Liszt's (132 f.);
L. Köhler, *Liszt's symphonische Dichtungen* (NZfM, Bd. 58, 1863): Die Form der symphonischen Dichtungen ist die der freien Phantasie, mit einer symbolischen Durchführung der charakteristischen Motive. Es macht sich aber auch der Zug des Rhapsodischen in den Stücken bemerklich... Die zwar freie, doch an sich mit großer Kunst behandelte Form der symphonischen Dichtungen wird oft als „formlos" bezeichnet. Sie scheint dies allerdings gegenüber der gewohnten Symphonie-, Ouverturen- und Sonatenform zu sein, ist es in der That aber nicht (78 a);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Symphonie*: Die symphonischen Dichtungen... sind nicht Fortbildungen der Form der Symphonie; der Gedanke ist schon dadurch ausgeschlossen, daß sie eine eigentliche definierbare Form überhaupt nicht haben (895 b);
M. Loewengard, *Lehrbuch d. mus. Formen* (Bln 1904): Jeder Ausbau der typischen Formen so gut wie jede Loslösung davon ist an sich gerechtfertigt, wenn nur dabei der Grundgedanke, aus dem auch jene sich ergeben haben..., gewahrt und zu klarem Ausdruck gebracht ist und so braucht eine Phantasie, eine symphonische Dichtung wirklich nicht immer eine minderwerthige Sonate oder Symphonie zu sein, minderwerthig etwa deshalb, weil sie mehr Phantasie als Sonate, mehr Dichtung als formenstrenge Symphonie ist (111).

Konstitutive Elemente dieser ‚freien', angeblich sich nicht am Formenkanon orientierenden, nicht ‚bestimmten' Formbildung der symphonischen Dichtung wie charakteristische Kompositionsweise und Leitmotivtechnik, denen man die Funktion der klanglichen Symbolisierung des Programmes zuschreibt („symbolische Durchführung"), werden zunächst nur angedeutet (vgl. auch R. Wagner, *Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt*, NZfM, Bd. 46, 1857, 162 b, oder BakerD, New York u. London [1895] [2]1923, Art. *Symphonic*, 192 a). Mit latenter Ambivalenz gegenüber Liszts Orchesterwerken spitzt Wagner dabei im Kontext seiner musikhistorischen Anschauungen das Formproblem zu auf die Vermeidung der Reprise zugunsten eines Formverlaufes einsinniger „Entwickelung", dessen Schöpfung die eigentliche künstlerische Herausforderung der Zeit sei:

op. cit.: Welche würde nun aber die neue Form sein? Nothwendig die jedesmal durch den Gegenstand und seine darzustellende Entwickelung geforderte. Und welches wäre dieser Gegenstand? Ein dichterisches Motiv. Also – erschrecken Sie! – „Programmmusik".
...Nun hierüber wird niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren individualisirten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da bisher sie ohne jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppiren... unmöglich erschienen sei?
...so dürfen wir unser Mißtrauen weniger in die Fähigkeit der Musik setzen... als vielmehr darein, daß der Künstler die hier nöthige dichterisch-musikalische Eigenschaft besäße, die namentlich den poetischen Gegenstand so anzuschauen vermöchte, wie sie dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Form dienlich sein könnte. Und hierin liegt wirklich das Geheimnis und die Schwierigkeit, deren Lösung nur einem höchst begabten Auserlesenen vorbehalten sein konnte, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist. Was ich hier meine ist schwer klar zu machen...; soviel aber weiß ich, daß jeder Kopf- und Herzbegabte mich verstehen wird, wenn er Liszt's „symphonische Dichtungen"... hört; denn diese sind es, die mich über das vorliegende Problem selbst erst klar gemacht haben (160 b f.).

Die Gegner der sogenannten neudeutschen Schule – eher Gegner Liszts und Wagners als der symphonischen Dichtung – interpretieren die besagte ‚Formlosigkeit' als Negation absolut mus. Kompositionstechniken. Diese Polemik, ein bisweilen unreflektiert gebrauchter Topos der Liszt- bzw. Strauss-Gegnerschaft, wurde zur negativen Begriffskonstante, insofern man darin ein Gattungsmerkmal zu erkennen glaubte:

BernsdorfL II (Dresden 1857), Art. *Lißt*: [Wir] ...kommen nun zu den Werken, auf welche die weimarische Partei und Schule am meisten pocht, wenn sie Liszt's Componistengröße beweisen wollen; es sind dies die 9 sogenannten „symphonischen Dichtungen"... Diese Werke sind... nur colossale Verirrungen zu nennen...: die Dürftigkeit der Erfindung wird um so fühlbarer, als die letztere mit aller Gewalt auf ein hohes Postament gehoben wird und Bedeutendes prätendirt; die... nur als sehr lose geschilderte Verknüpfung der Motive wird jetzt zur absoluten Zerfahrenheit, das ehedem nur Extravagante und Excentrische zur gradezu absurden Corruptheit und Fratzenhaftigkeit – mit einem Worte, das früher noch einigermaßen Erträgliche zum förmlich Unerträglichen. Darüber können uns die... den symphonischen Dichtungen beigegebenen Programme nicht täuschen, die über die Intentionen des Komponisten in tönenden Worten Aufklärung geben sollen...; aber entschuldigt die Intention die Unschönheit, die Krankhaftigkeit, den Mißlaut und die Formlosigkeit? (788 f.);
Mendel/ReissmannL X (Bln 1878), Art. *Symphonische Dichtung*: Einen dichterischen Inhalt stellen ja die Meister der Symphonie: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann auch dar und

wenn sie dabei zugleich die Form der Symphonie in höchster Vollendung gewinnen, so erscheint das doch als ein höherer Standpunkt, wie jener der symphonischen Dichtungen, bei dem die Symphonie zu kurz kommt und dann auch ganz unstreitig der Inhalt. Es ist... nachgewiesen worden, dass die Form nichts weiter sein kann, als der Gestalt gewordene Inhalt, und dass dieser nur durch die Form überhaupt erst künstlerischen Ausdruck gewinnt; daher wird auch der symphonische Inhalt nur in der streng gegliederten Symphonie-Form entsprechenden Ausdruck gewinnen (47).

Diese frühe Kritik und Polemik gegen die Symphonische Dichtung wird vor dem Hintergrund des tradierten Formenkanons und dem an ihn gebundenen ästhetischen Erleben und Werten formuliert. ‚Formen' werden angesehen als Herausbildungen genuin mus. Seinsweisen, deren ‚Inhalte' demnach Musik selbst sind und durch Änderung der Form nur verunklart würden: in diesem Sinne sind Form und Inhalt identisch. Die spätestens seit Hanslicks Schrift *Vom Mus.-Schönen* sich häufenden musikästhetischen Publikationen versuchen – sofern sie dieser ‚Partei' nahe stehen –, jenem Formenkanon, der sich bis etwa zum Tod Beethovens 1827 herausgebildet hat, ein theor. Fundament zu erschließen, wobei er jedoch nicht selten lediglich zum Dogma erhoben wird und damit jede Änderung der Form, die von anderen als jenen Inhalten sich bedingt, in den Bereich des Außer-Künstlerischen fälle, somit ein „falscher Standpunkt" sei:

E. Hanslick, *Vom Mus.-Schönen* (Lpz. [1854] [5]1876): An die Darstellung eines bestimmten Inhaltes denkt der Tonsetzer nicht. Thut er es, so stellt er sich auf einen falschen Standpunkt, mehr neben als in der Musik. Seine Composition wird die Uebersetzung eines Programms in Töne, welche dann ohne jenes Programm unverständlich bleiben. Wir verkennen weder noch unterschätzen wir Berlioz' Talent, wenn wir an dieser Stelle seinen Namen nennen. Ihm ist Liszt mit seinen weit schwächeren „symphonischen Dichtungen" nachgefolgt (ed. Strauß, Mainz 1990, I, 86);
R. Wallaschek, *Ästhetik d. Tonkunst* (Stuttgart 1886): Durch Liszt ist der Ausdruck symphonische Dichtung für Orchesterkompositionen eingeführt worden. Soll das Wort Dichtung hier überhaupt einen Sinn haben, so muß es in der weiteren Bedeutung von Kunstschöpfung genommen sein. Diese Bedeutung ist aber in dem Wort „symphonisch" auch schon enthalten, die Nebeneinanderstellung beider Ausdrücke somit ein Pleonasmus. Weil das der Fall ist, hat sich die Bedeutung des Wortes symphonisch nicht geändert, und es ist somit keine Berechtigung vorhanden, die mit Symphonie bezeichnete Form zu übergehen... Man verbreite unter dem Publikum etwas mehr Kenntnis der Musiktheorie und Formenlehre, und der Unverstand wird auch hier aufhören ungeniert aufzutreten (279);
P.-H. Raymond-Duval, *Le Romantisme 1815 à 1837*, in: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, hg. von A. Lavignac, Bd. I/2 (Paris 1914): Liszt ne se dissimule pas son incapacité de traiter le style musical pur. Il délaisse... le quatuor pour s'aventurer dans un genre hybride, celui du POÈME SYMPHONIQUE, dont le principe repose sur une véritable équivoque. Il ne peut pas y avoir de symphonie-poème viable au sens où Liszt l'entendit et le pratiqua. C'est-à-dire que la pensée musicale et la pensée littéraire, ou philosophique, ne sont pas faites pour se minutieusement correspondre, s'emboiter dans toutes leurs parties. Ce sont deux organisations différentes, susceptibles de se prêter un mutuel appui dans le lied ou dans le drame par l'intermédiaire obligé, l'alliage nécessaire du verbe (1093).

Die Polemik gegen die vermeintliche Äquivokation in der Wortzusammenstellung Symphonische Dichtung wendet sich zwar auch gegen den überlieferten metaphorischen Wortgebrauch von dichten, soll aber im Kern die Infragestellung des nicht begründbaren Formenkanons durch das Programm abwehren. Insofern ist die Diskussion um den ‚Inhalt' der Musik zu dieser Zeit eine um die Frage, ob die mus. Form durch das Programm bestimmt werden kann und soll. ‚Formlosigkeit' besitzt folglich auch in dieser Diskussion die beiden Konnotationen des Nichterfüllens einer tradierten Norm – die mangelhafte Formbildung – und der Nichtgebundenheit an eine solche formale Vorgabe, die aber deswegen nicht weniger Geformtheit bedeutet – die freie (programmusikalische) Form. Die Applikation einer ‚poetischen Idee' auf die mus. Form mit der Absicht ihrer Neuschöpfung ist also der Symphonischen Dichtung immanent:

E. Kulke, *Symphonie u. symphonische Dichtung. Eine Studie* (NZfM, Bd. 56, 1862): Es besteht aber neben dem äußeren Unterschiede der einsätzigen Durchführung auch noch ein innerer wesentlicher Unterschied. Die symphonische Dichtung lehnt sich in ihrem ganzen Aufbaue an eine entweder bereits vorhandene, oder vom Tondichter selbst entworfenen Dichtung an, welcher er die Stimmung für sein Tongemälde entnimmt...
Wir sehen also, daß die symphonische Dichtung etwas von der eigentlichen Symphonie ... doch wesentlich Verschiedenes ist, und daß man daher ganz unrichtig urtheilt, wenn man an die symphonische Dichtung... den Maßstab der viersätzigen Symphonie anlegt...
Was die Epigonen Beethoven's im Gebiete der Symphonie nachträglich ans Licht gefördert, das geben wir allerdings, mit äußerst wenigen Ausnahmen, gern für eine symphonische Dichtung Liszt's hin. Die Frage lautet aber nicht: soll die symphonische Dichtung in Zukunft die Erbschaft der Symphonie antreten, sondern: ist die symphonische Dichtung eine Kunstgattung, die neben der Symphonie ihre eigene Bedeutung beanspruchen kann? (182 a f.);
H. Wolf, Konzertbericht vom 27.4.1884: Was Liszt jedoch vor Berlioz voraus hat, ist, daß er mit größter Sicherheit eine neue Form geschaffen, indem er die poetische Idee mit Bewußtsein an die Spitze stellte, und, um dieselbe künstlerisch durchzuführen, ganz selbstverständlich von der hergebrachten symphonischen Form abweichen mußte, da er seine Eingebungen, von einem bestimmten poetischen Vorwurf empfangend, dieselben willkürlich und in der schablonenhaften Form rein musikalisch ausführen schlechterdings nicht konnte, sondern mit zwingender Notwendigkeit die musikalische Form von dem Inhalt der dichterischen Vorlage abhängen zu lassen sich veranlaßt fand. Der Inhalt der dichterischen Idee war also nicht wie bei Berlioz nur auf den musikalischen Gehalt,

sondern wie bei Liszt auch auf die Form von bestimmendem Einfluß. In diesem Sinne ist die „symphonische Dichtung" für die moderne Musik das, was die Haydnsche Symphonie den Zeitgenossen und Nachfolgern dieses Meisters war (*Mus. Kritiken*, hg. v. R. Batka u. H. Werner, Lpz. 1911, 52);

H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1911): Diese Ansicht [sc. wonach Beethoven die Möglichkeiten traditioneller Instrumentalmusikformen erschöpft habe] ist zwar durch die spätere Zeit widerlegt worden, ...doch hat sie viel beigetragen zur Schaffung einer neuen Gattung der Instrumentalmusik, die sich nicht so sehr an ein bestimmtes Formenschema hält, vielmehr frei gestaltend eine poetische Idee durchführt... Die Formenlehre hat mit dieser sogenannten „symphonischen Dichtung" wenig zu tun, eben weil es sich hier nicht um Herausarbeiten einer bestimmten Form handelt. Damit ist nicht gesagt, daß eine symphonische Dichtung formlos sein muß: sie schafft sich ihre Form jedesmal neu, je nach der Aufgabe, die sie sich stellt (187).

Als ‚poetische Idee' ist nicht das Programm selbst als ‚Inhalt' der Komposition aufzufassen, sondern es ist dessen literarische Umschreibung, die also ihrerseits den ‚Inhalt' in sich trägt, der den formalen Gehalt der Komposition bestimmt. In diesem Sinne handelt es sich bei der Bezeichnung Symphonische Dichtung folglich auch nicht um eine Benennung für eine Abbildung in Tönen, sondern um eine begriffliche Erfassung einer kompos. Gestaltung dieses spezifischen Gehaltes durch die Formung. Dieser Gehalt ist wesentlich Erlebnis, entweder unmittelbares als Zustand und Geschehnis der Subjektivität oder als selbst durch Kunst vermitteltes, ‚poetisches' bzw. ästhetisches Erlebnis. Als solches ist es zwar nicht der Benennbarkeit entrückt, aber der begrifflichen Reflexion entzogen. So führt R. Louis jegliche mus. Form auf ein „poetisches Programm" zurück, und Symphonische Dichtung wird letztlich zum mus. Kunstwerk schlechthin. Daß Louis hier nicht zwischen ein- und mehrsätzigen Werken Liszts differenziert, kann als Hinweis auf seine Beschreibung eines generellen Kompositionsprinzips gelten:

Franz Liszt u. d. Problem d. Programmusik (Mk I, 1902): Wenn also alle und jede musikalische Form ursprünglich einer an sich aussermusikalischen Beziehung ihre Entstehung verdankt, so leuchtet es ohne weiteres ein, dass man auch nichts Triftiges dagegen wird vorbringen können, wenn ein Komponist gleich Liszt ein poetisches Programm zum Zwecke der Formgebung benutzt. Wenn dieser einen „Tasso" oder „Faust" als „symphonische Dichtung" komponiert, so verhalten sich in diesen Werken die durch den Titel angeregten poetischen Vorstellungen zu der Musik selbst genau so wie etwa die Vorstellung eines bestimmten, in der Folge und Anordnung seiner Bewegungen genau geregelten Tanzes zu den Tönen eines Haydnschen Menuetts: sie geben dem Komponisten für seine Musik den Rahmen und das haltende Gerüst... (1535).

Lit.: H. H. Eggebrecht, Symphonische Dichtung, AfMw XXXIX, 1982; R. Schmusch, Der Tod d. Orpheus. Entstehungsgesch. d. Programmusik, Freiburg i. Br. 1998, 283–297.

(2) Der historisierende Gebrauch der Bezeichnung Symphonische Dichtung im Sinne einer Einordnung der Gattung in einen musikgesch. Epochenrahmen setzt – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nach dem Ersten Weltkrieg ein. Er unterscheidet sich durch den Wegfall einer aktuellen, auf bestimmte Kompos. bezogenen Diskussion und betrachtet schon bald die Gattung als historische Erscheinung. Die damit verbundene terminologische Bedeutungsverfestigung behält die schon angeführten Gattungsmerkmale bei, weist aber darüber hinaus Symphonische Dichtung nun als spezifisch romantische Kompositionsart aus:

A. Schering, *Die expressionistische Bewegung in d. Musik* [1919], in: *Einf. in d. Kunst d. Gegenwart*, hg. von M. Deri (Lpz. 1920): Was die romantische Musik gegenüber der klassischen auszeichnet..., ist nichts anderes als die Eroberung von Ausdrucks- und Darstellungsmitteln zu immer bestimmterer, deutlicherer Wiedergabe, besser: Symbolisierung von Gefühlen, Stimmungen und Affekten...

Am besten läßt sich das an der Geschichte der musikalischen Formen erkennen. Das 18. Jahrhundert steht noch völlig unter der Herrschaft konstanter, von der Tradition festgelegter Formengebilde. Die Gegenwart in ihren letzten Ausläufern kennt nur noch freie Formen... Wichtig war vor allem Liszts Vorgehen, als er dem Schema der alten Sonate gegenüber das Prinzip der Programmusik aufstellte...

Wie nun ehemals die sinfonische Dichtung formell über die klassische Sinfonie hinausgriff, so greift jetzt die Musik der Gegenwart über das Prinzip der sinfonischen Dichtung hinaus (144 f.);

A. Einstein, *Die Romantik in d. Musik* ([engl. 1947] Stuttgart 1992): Die Musik stellt sich jedoch in diesen programmatischen Sinfonien und „Symphonischen Dichtungen" (was für ein charakteristischer Titel!) nicht etwa in den *Dienst* der Dichtung. Ganz im Gegenteil. Sie glaubt viel eher der Dichtung einen Dienst zu erweisen, indem sie mit ihren unmittelbareren, sinnlicheren, schlagenderen Mitteln die angebliche *Essenz* des Dichtwerks oder des Gemäldes darzustellen sucht... Es ist jedenfalls eine Mischung des Literarischen und Musikalischen, undenkbar dem achtzehnten Jahrhundert und typisch romantisch (23);

J. Chantavoine, *Le poème symphonique* (Paris 1950): Né ou issu du romantisme musical, le „poème symphonique" est une composition qui, par contraste avec la structure et le développement de la symphonie classique, subordonne cette structure et ce développement à un souvenir, à une idée, à une allégorie, à un symbole que la musique rappelle ou suggère (7);

Fr. Blume, Art. *Romantik*, MGG XI (1963): Im Grunde aber ist die freigeschaffene und formal ungebundene symphonische Dichtung das ebenbürtige Geschwister des kleinen lyrischen Charakterstücks und war der Veranlagung der romantischen Komponisten angemessener als die Sinfonie oder die Sonate... (824);

M. Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme* (Paris 1993): Par opposition à son collègue d'un siècle plus tôt, le compositeur romantique n'est plus un pur professionnel qui se confine dans le domaine musical. Il lit beaucoup, et répercute ses lectures dans ses œuvres, parce qu'elles lui posent des questions philosophiques, religieuses et existentielles... Le poème symphonique, genre par lequel,

dans ses débuts tout au moins, le musicien tente d'aborder les figures mythiques de la pensée et de l'art sans avoir à se plier aux banalités d'un livret et – du moins le croit-il – par le seul art des sons, en est l'expression naturelle (114).

Gelegentlich verweisen Autoren außerdem auf eine Affinität der Gattung Symphonische Dichtung zu Bestrebungen nationaler Identitätsentwürfe in Orchesterwerken vor allem ost- und nordeuropäischer Komponisten:

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Symphonic poem*: Particularly favored were works descriptive of national life and scenery, and it was a happy circumstance that the symphonic poem came into being at the same time that nationalism was awakening in music (722 a);
H. Wirth, Art. *Symphonische Dichtung*, MGG XII (1965): Wenn auch noch etliche Symphonische Dichtungen nach Sibelius' *Tapiola* entstanden sind..., so hat die von Liszt geschaffene Form schon um die Jahrhundert-Wende bei R. Strauss eine weltgültige Vollendung und im Schaffen von J. Sibelius noch einen bedeutsamen Nachklang im Sinne einer mythisch-nationalen Bindung gefunden (1918).

Von den Komponisten ist der Gattungsname dabei mit Liszts programmusikalischem Vorbild übernommen worden, die nationale Ausrichtung jedoch geschah anhand des Programmes und entsprechender musikalisch-idiomatischer Themata (vgl. etwa M. A. Balakirevs Programm zu seinem Orchesterstück *Rus'* aus dem Jahr 1887; zit. bei D. Redepenning, *Gesch. d. russischen u. d. sowjetischen Musik* I, Laaber 1994, 269), ohne daß eine solche Funktionalisierung zum festen Implikat des Begriffes Symphonische Dichtung wurde.

(a) Symphonische Dichtung gilt gattungsgeschichtlich als eine Ableitung aus der Ouvertüre – eine Zuweisung, die sich nicht nur auf eine entsprechende Äußerung R. Wagners (*Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt*, NZfM, Bd. 46, 1857, 159 b), sondern auch auf die Tatsache stützt, daß Fr. Liszt seine später so genannten Symphonischen Dichtungen vor 1854 als Ouvertüren (→ *Ouverture* IV.) bezeichnete. Der mit dieser Gattung ursprünglich verbundene Sinn der Vorbereitung auf eine folgende Oper, ein sich anschließendes Drama oder ein so eröffnetes Konzert wird nun zum Verweis auf gehaltliche Konturierung (bzw. literarisches Sujet) eines für sich stehenden Orchesterwerkes, das sich dadurch auch von der Symphonie unterscheide bzw. diese in der geschichtlichen Entwicklung ersetze:

R. Batka u. W. Nagel, *Allgemeine Gesch. d. Mus.* III (Stuttgart 1915): Aber während Berlioz seine programmatischen Pläne in die fertige Sinfonieform gewaltsam hineinzwängte, wollte Liszt die Form seiner *„Sinfonischen Dichtungen"* von der dichterischen Idee bestimmt, aus ihr entwickelt wissen... Geschichtlich ist die Mendelssohnsche „Ouvertüre" die Vorläuferin der „Sinfonischen Dichtungen", die Liszt ja selbst anfangs „Ouvertüren" nannte (38);
A. Schering, *Dtsch. Musikgesch. im Umriß* (Lpz. 1917): Liszt... verschmilzt die Bestimmung der von den Romantikern so gern bestellten Ouverture mit der der Symphonie und gelangt zur symphonischen Dichtung, an der das wesentlich Fortschrittliche die besondere, frei dem dichterischen Stoff nachgehende Art der thematischen Durchführung ist (30);
A. Einstein, *Gesch. d. Musik* (Bln 1918): An Beethovens poetisierende Ouvertüre... hat Liszt auch in seiner einsätzigen sinfonischen Dichtung angeknüpft (108);
R. Stephan, Art. *Symphonie*, in: *Musik*, FischerL V (Ffm. 1957): In unmittelbarem Anschluß an Berlioz' Programmsymphonien und die Konzertouvertüren hat Franz Liszt die symphonische Dichtung geschaffen, einsätzige Tonschöpfungen, in denen die Bestandteile der Sonatenform und des Symphoniezyklus in einer Reihenfolge angeordnet werden, die durch das Programm bestimmt ist, aber auch ohne dessen Kenntnis musikalisch sinnvoll ist (324);
H. H. Eggebrecht, Art. *Symphonische Dichtung*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967): Ausgangspunkt für die Symphonische Dichtung war im engeren Sinne die Ouvertüre bzw. Konzertouvertüre (Liszt bezeichnete seine Symphonischen Dichtungen vor 1854 als Ouvertüren), vor allem die dramatischen Ouvertüren Beethovens... (927 a).

Bemerkenswerterweise findet diese gattungsgesch. Einordnung erst etwa seit den 1910er Jahren statt, während zuvor meist die Phantasie als der Symphonischen Dichtung nächstliegende Gattung angesehen wurde (vgl. oben, III. (1)). Auch diese These kann sich auf Liszts kompositorische Praxis stützen, wurde doch schon bei Einführung der Bezeichnung 1854 auf die innere Verwandtschaft dieser Kompositionen zu Liszts Klavierspiel hingewiesen, das wesentlich auch improvisatorische Element auszeichnete (vgl. oben, II. (2); ferner etwa M. Chop, *Fr. Liszts Symphonische Werke* I, Lpz. 1924, 6).

(b) Der Begriff Symphonische Dichtung wird zunehmend mit dem Merkmal einer überholten Form und obsoleten Schaffensweise verbunden. Dieses wird einem aus dem 19. Jh. stammenden Selbstverständnis zugeschrieben, dessen letzte Ausläufer noch ins 20. Jh. hineinreichen, und das sich durch die Absicht auszeichnet, außermusikalische Gehalte mus. darzustellen:

Schering, *op. cit.*: Mit Richard Strauß, der das letzte Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts geradezu zu einem solchen der symphonischen Dichtung stempelte, erreicht die Gattung in Deutschland ihre Hochblüte, von der sie bei uns bis heran zur Gegenwart, die nach andern Richtungen schaut, allmählich herabgestiegen ist (31);
GroveD (London [3]1928), Art. *Symphonic poem*: The dates from Liszt to Elgar seem to outline an historical period of the prevalence of the symphonic poem. While many later specimens appear there has been a distinct reaction in modern music from the tone of mind which generated works of the type, and the tendency to reassert the independence of purely instrumental music from association with literary ideas is one of the marked characteristics of the present day (201);

RiemannL (Bln [11]1929), Art. *Symphonie*: Erst nach dem Triumph und Verfall der sinfonischen Dichtung hat man sich der Symphonie wieder zugewendet...; die Wendung der neuesten Zeit zur absoluten „Musik" ist dann vor allem der Kammer-Symphonie... zugute gekommen (II, 1797 b);
H. MacDonald, Art. *Symphonic poem*, NGroveD (London 1980): The [orchestral] form flourished in the second half of the 19th century and in the early part of the 20th and was generally in one movement... Like a number of other ephemeral forms... it had a relatively short life, lasting from its origins in the late 1840s until its rapid decline in the 1920s: it enjoyed the extreme favour of fashion and suffered consequent severe eclipse (XVIII, 428 b).

Gelegentlich findet sich aber auch eine gegenteilige Einschätzung, was die historische Abgeschlossenheit der Symphonischen Dichtung betrifft, und die Gattung wird als noch gar nicht ausgelotete Kompositionsweise der Zukunft angesehen:

R. W. S. Mendl, *The Art of the Symphonic Poem* (MQ XVIII, 1932): But the symphonic poem was born into the world as a new creation in the nineteenth century, and there are reasons for holding that it has not yet reached the zenith of its development (443);
The pictorial and poetical sides of music are practically unlimited, and though for many of the profounder issues the symphonic poem may not be a more suitable medium than the symphony, there is no reason why the two art-forms should not continue to flourish side by side. It is even permissible to imagine that, whereas the symphony has already found its Beethoven, the greatest genius of the symphonic poem is still to come (462);
G. Ferchault, Art. *poème symphonique*, in: *Encyclopédie de la Musique* III, hg. von Fr. Michel (Paris 1961): L'immense liberté formelle et l'indépendance de langage que le *poème symphonique* laisse aux compositeur, permet de présumer que l'évolution de ce genre musical est loin d'avoir atteint son apogée; les courants actuels et les écoles qui se constituent de nos jours peuvent... lui insuffler une nouvelle vie... (459 b).

Seit Mitte des 20. Jh. wird Symphonische Dichtung bzw. Poème symphonique gelegentlich noch als Werktitel im Sinne einer auf Liszt, aber auch A. Skrjabin verweisenden Reminiszenz gebraucht. So gibt W. Killmayer seinem autobiographischen Zyklus den Namen *Poèmes symphoniques* (1977–80). Beruft sich dieser gewissermaßen fortschreibend auf die kompositorische Tradition des 19. Jh., so setzt sich G. Ligeti ironisierend gegen sie, aber auch den gesamten Konzertbetrieb ab, indem er mit den Attributen „ad absurdum geführte Aleatorik" und „totale Mechanisierung der Aufführung" (Brief an O. Nordwall vom 17. 4. 1966; zit. nach: O. Nordwall, *G. Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, 7) die dargestellten Begriffsimplikationen des Romantischen, Subjektiven, Programmusikalischen, aber auch der expressiven Form in seinem *Poème symphonique* für 100 Metronome (1962) in ihr Gegenteil verkehrt.

Rainer Schmusch, Freiburg i. Br. 1999

Syncopa / Synkope

lat. syncopa, sincopa, aus griech. συγκοπή, Substantiv zu griech. συγκόπτειν, zusammenschlagen, -ziehen, abkürzen, ausstoßen, zerschneiden; lat. Neubildung syncopatio, sincopatio; dtsch. Synkope, Synkopation, Synkopierung; engl. syncope, syncopation; franz. syncope; ital. sincopa; span. síncopa.
Das Begriffswort findet seit der Antike Verwendung zum einen im medizinischen Bereich, um einen Ohnmachtsanfall in Folge eines Kreislaufzusammenbruchs zu bezeichnen, zum anderen in linguistisch-grammatischem Kontext, um die Ausstoßung eines unbetonten Vokals oder die Unterdrückung einer Silbe im Innern eines Wortes zu benennen. Im musiktheoretischen Schrifttum wird auf den gleichlautenden grammatischen Terminus erst ab dem 15. Jh. (siehe I. (4)) verwiesen; allerdings legt die Ähnlichkeit zwischen dem linguistischen und dem im 14. Jh. als Synkope bezeichneten musikalischen Phänomen die Vermutung nahe, daß der Ausdruck in Anlehnung an den grammatischen Begriff übernommen wurde.

Lit.: M. P. SCHMUDE, Art. Synkope, Historisches Wörterbuch d. Rhetorik, Tübingen (in Vorb.).

I. Die musikalische Begriffsbildung nimmt im 14. Jh. ihren Ausgang von der Übertragung der vokabularen Grundbedeutungen des Zerschneidens und Zusammenziehens auf eine NOTATIONSTECHNISCHE BESONDERHEIT DER MENSURALMUSIK.
(1) In erster Linie benennt syncopa(tio) das ZERTEILEN EINES PERFEKTEN MENSURNOTENWERTES IN KLEINERE, DURCH EINGESCHOBENE WERTE VONEINANDER GETRENNTE EINHEITEN, DIE WEITERHIN ALS ZUSAMMENGEHÖRIG GELTEN.
(2) Das durch die Zergliederung perfekter Notenwerte charakterisierte kompositorische Gefüge wird auch als CANTUS SINCOPATUS ODER IRREGULARIS bezeichnet.
(3) Vereinzelt wird syncopa(tio) im Zusammenhang mit AEQUIPOLLENTIA und TREYNS erwähnt.
(4) Als einer der ersten Autoren erklärt Prosdocimus de Beldemandis syncopa(tio) IN ANLEHNUNG AN DAS GLEICHNAMIGE GRAMMATISCHE PHÄNOMEN.
(5) Parallel dazu wird ab Mitte des 15. Jh. syncopa(tio) als ÜBERGEORDNETE KATEGORIE VON DIMINUTIO UND SEMIDITAS definiert.
(6) Im Rahmen der Weiterentwicklung des mensuralen Denkens wird der GESICHTSPUNKT DER ZURÜCK- ODER ZUSAMMENFÜHRUNG (REDUCTIO) akzentuiert.

II. Seit dem 14. Jh. bezeichnet syncopa(tio) einen SPEZIELLEN, DIE DISSONANZBEHANDLUNG BETREFFENDEN METRISCH-RHYTHMISCHEN ASPEKT IM BEREICH DER MUSIKALISCHEN ZEITORGANISATION, der in harmonischer Hinsicht mit einem eigenständigen Regelwerk verknüpft ist.
(1) In Kombination mit der definitorischen Hervorhebung von „reductio" gilt innerhalb der Contrapunctus-Lehre des 16. Jh. syncopa(tio) zunehmend als VERSCHIEBUNG DER MENSURALEN POSITION EINES TONES ‚GEGEN DEN TACTUS'.
(2) Daneben wird syncopa(tio) als MUSIKALISCHE AUSDRUCKSQUALITÄT interpretiert.
(3) Vor dem Hintergrund des Akzentstufentaktes wird durch syncopa(tio) ein SATZTECHNISCHES GESTALTUNGSPRINZIP MIT BESTIMMTEN METRISCH-HARMONISCHEN KENNZEICHEN angesprochen. (a) Syncopa(tio) gilt als PRIMÄRES KOMPOSITORISCHES MITTEL ZUR HANDHABUNG VON DISSONANZEN. (b) Im Rahmen begriffsgeschichtlicher Erläuterungen wird syncopa(tio) wiederholt ALS ‚SCHLAGEN' ODER ‚STOSSEN' GEGEN DIE MENSUR ODER DEN TAKT interpretiert. (c) Die metrisch-rhythmische Besonderheit von syncopa(tio) wird auch mit den Formulierungen CONTREMESURE, CONTRATTEMPO ODER CONTRETEMPS beschrieben. (d) Syncopa(tio) meint in der Regel die ZUSAMMENZIEHUNG VON ZWEI ZUMEIST GLEICHEN NOTEN ZU EINER, WOBEI DIE ERSTE AUF UNBETONTER, DIE ZWEITE AUF BETONTER TAKTZEIT STEHT.
(4) Daneben gilt als Hauptkennzeichen von syncopa(tio) das (GEDANKLICHE) ZERTEILEN VON NOTEN ODER TAKTTEILEN, DIE IM BLICK AUF IHRE HERKÖMMLICHE POSITION VERSETZT SIND.
(5) Im 19. und 20. Jh. wird syncopa(tio) auch als RHYTHMISCHE BESONDERHEIT verstanden.

III. Seit etwa 1600 bezeichnet syncopa(tio) eine MUSIKALISCHE FIGUR mit charakteristischen metrisch-harmonischen Merkmalen.
(1) Seit dem 17. Jh. dienen die Ausdrücke LIGATUR(A), BINDUNG UND RÜCKUNG entweder als Synonyme zu syncopa(tio) oder benennen eng verwandte Figuren. Darüber hinaus lassen sich weitere Wortbildungen belegen, die auf syncopa(tio) in einschränkendem oder näher spezifizierendem Sinne bezogen sind, wie (a) quasi-syncopatione, wenn die zweite von zwei Noten einer Figur ERNEUT ANGESCHLAGEN wird, (b) retardatio bei einer Figur mit der syncopatio ENTGEGENGESETZTEN AUFLÖSUNGSRICHTUNG DER SEKUNDBEWEGUNG und (c) syncopatio catachrestica im Hinblick auf eine ABWEICHENDE HARMONISCHE CHARAKTERISTIK. Im 18. Jh. finden sich vereinzelt spezielle Begriffsbildungen wie (d) syncope consonans aequivagans bzw. syncopatio sine dissonantiarum intermixtione für die REIN KONSONANTE und gleichzeitige ‚synkopische' Verschiebung

sämtlicher Stimmen eines Satzes, (e) syncope consonans desolata bei Realisierung der rhythmischen Verschiebung durch NUR EINE STIMME DES SATZES und (f) syncope consono-dissonans für die SYNKOPE IM EIGENTLICHEN SINNE.
(2) Im 19. Jh. läßt sich Synkope als „TAKTISCHE FIGUR" nachweisen.

IV. Ende des 19. sowie Anfang des 20. Jh. stehen die Ausdrücke syncopation und syncopated music in den USA im Zusammenhang mit RAGTIME und JAZZ.

I. Die musikalische Begriffsbildung nimmt im 14. Jh. ihren Ausgang von der Übertragung der vokabularen Grundbedeutungen des Zerschneidens und Zusammenziehens auf eine NOTATIONSTECHNISCHE BESONDERHEIT DER MENSURALMUSIK. Bemerkenswerterweise kommen zwei unterschiedliche Bedeutungsaspekte zugleich zum Tragen: Einerseits wird durch die vielfache Umschreibung von syncopa(tio) als divisio der Gesichtspunkt des Zerschneidens oder Zerteilens hervorgehoben, andererseits umfassen die meisten Definitionen einen weiteren Schritt, bei dem es gilt, die einzelnen Bestandteile des Untergliederten im Sinne von reductio gedanklich wieder zusammenzufügen. Im Unterschied dazu wird beim gleichnamigen grammatischen Phänomen zwar auch die lineare Wortstruktur durch das Unterdrücken oder Ausstoßen eines einzelnen, in der Mitte angesiedelten Bestandteils verändert, jedoch bezieht sich hierbei die terminologisch implizierte Idee des Zusammenziehens gewissermaßen nur auf die Schnittstellen, da das ausgesparte Element nachfolgend nicht mehr aufgegriffen wird. Die beiden in den Grundbedeutungen von syncopa(tio) verwurzelten Aspekte sind in den frühen musiktheoretischen Beschreibungen miteinander verknüpft, führen jedoch seit dem 15. Jh. zur Ausprägung zweier bis in die Gegenwart hinein zu verfolgender begriffsgeschichtlicher Linien, die den Schwerpunkt entweder auf den Gesichtspunkt des Zerteilens (siehe unten, I. (1)) oder den des Zusammenziehens (siehe unten, I. (6)) legen.

(1) In erster Linie benennt syncopa(tio) das ZERTEILEN EINES PERFEKTEN MENSURNOTENWERTES IN KLEINERE, DURCH EINGESCHOBENE WERTE VONEINANDER GETRENNTE EINHEITEN, DIE WEITERHIN ALS ZUSAMMENGEHÖRIG GELTEN. J. Wolf (Wolf 1904, 132) sieht diesen Sachverhalt theoretisch bereits von Robertus de Handlo (*Regule*, 1326) beschrieben, ohne daß der hier in Rede stehende Ausdruck Verwendung findet; maßgeblich ist dabei, daß eine abgetrennte, isoliert stehende Semibrevis zwei an vorangehender Stelle notierten Semibreves hinzugerechnet wird, um in der Summe dem Wert einer perfekten Brevis zu entsprechen: „Si vero nude semibreves quinque in coniunctione inveniantur, et post tres fit punctus divisionis, tres pro brevi computantur; due vero sequentes minores iudicantur, si sola semibrevis divisa sequens inveniatur" (ed. Lefferts, Lincoln u. London 1991, 148, 6–8).
Die wohl frühesten Definitionen von syncopa(tio) stammen aus der ersten Hälfte des 14. Jh. Daß in den Traktaten dieser Zeit syncopa(tio) als musikalischer Begriff erstmals eigenständig abgehandelt wurde – ansatzweise im *Compendium totius artis motetorum* (zitiert unten, I. (2)) oder umfassend von Johannes de Muris um 1340 –, hängt nach F. A. Gallo (Gallo 1984, 297) damit zusammen, daß damals der Themenbereich der Musica mensurabilis insgesamt erweitert wurde, wobei sich die Theoretiker nunmehr „auch mit anderen Phänomenen, die jedoch weiterhin an die Mensurierung der Notenwerte gebunden waren", befaßten und so „zu einer vollständigeren Betrachtung des kompositorischen Moments der einzelnen musikalischen Werke" gelangten; in diesem speziellen Fall ist damit gemeint, daß sich die Autoren „mit der rhythmischen Anlage eines musikalischen Gedankens zu beschäftigen" begannen, indem nicht mehr „nur auf die einzelne Mensur..., sondern auf eine gewisse Anzahl von Mensuren" geachtet wurde. Bei Johannes Boen kommt diese Neuartigkeit dahingehend zum Ausdruck, daß er in seiner Schrift *Ars* (*musicae*) (vor 1367) auf „gewisse Feinheiten" verweist, die jüngeren Datums seien und „normalerweise Synkopationen oder Sprünge genannt wurden" („subtilia quedam posterius inventa sunt, que sincopationes vel saltus usualiter dicuntur"; CSM 19, 27; vgl. Gallo 1984, 298).
Die nachstehenden Ausführungen des Johannes de Muris lassen sich im wesentlichen als exemplarisch für den gesamten Zeitraum der mensuralen Notationstheorie ansehen, insofern andere Theoretiker wie etwa Goscalcus davon nur in Details abweichen. Im Rahmen dieser zentralen Umschreibungen bleibt in der Regel der Wert der zu teilenden Mensurnote unbestimmt; ebenso fehlen qualitative Erläuterungen der dazwischenliegenden Werte. Daneben begegnen zumeist ergänzende Erklärungen zur Handhabung von syncopa(tio) in Modus, Tempus und Prolatio, und zwar jeweils für deren perfekte sowie imperfekte Ausprägung. Demnach können die „partes separatae" im Modus perfectus entweder in Form von drei Breves (bezogen auf eine Longa) oder als eine Brevis mit einer Pause, die dem Wert zweier Breves entspricht, notiert werden; für den Modus imperfectus wird lediglich vermerkt, daß Perfektionen entsprechend der Anzahl einzelner Breven zu zählen seien, während darauf hingewiesen wird, daß die separierte Brevis sowohl mit zwei anderen Breves zusammengefaßt werden kann als auch mit einer

Longa, die mit einem Punctus perfectionis versehen ist. In Tempus und Prolatio sind dieselben Prinzipien wirksam in bezug auf Semibreves bzw. Minimae:

Johannes de Muris, *Libellus cantus mensurabilis* (um 1340) VII, Cap. 1 f.: Sincopa est divisio cujuscunque figure per partes separatas, que numerando perfectiones ad invicem reducuntur, et potest fieri in modo, tempore, et prolatione. Si fit in modo, aut fit in tempore perfecto aut imperfecto. Si in perfecto, tunc est reperire tres breves separatas, vel valorem pro longa perfecta, que numerando perfectiones ad invicem reducuntur. Si in modo imperfecto, tunc est reperire duas breves separatas, vel longam puncto perfectionis punctatam cujus tertia pars ad aliquam brevem solam reducitur separatam, ut hic...
Sincopa si fiat in tempore, aut fit in tempore perfecto aut imperfecto. Si in tempore perfecto, tunc est reperire tres semibreves separatas, vel valorem pro brevi perfecta que ad invicem numerando perfectiones reducuntur. Si in tempore imperfecto, duas vel unam brevem puncto perfectionis punctatam cujus tertia pars ad aliquam semibrevem solam reducitur separatam, ut hic...
Similiter si in prolatione, aut fit in majori aut in minori. Si in majori, tunc est reperire tres minimas separatas, vel valorem pro semibrevi majoris prolationis que ad invicem reducitur perfectiones numerando. Si in minori, duas vel ⟨unam⟩ semibrevem puncto perfectionis punctatam, cujus tertia pars ad aliquam solam minimam reducitur separatam, ut hic...
Item notandum quod nunquam nota per sincopam debet reduci ultra pausam majorem, utpote minima ultra pausam semibrevis vel majoris, nec semibrevis ultra pausam brevis vel majoris, et sic de aliis, licet aliqui dicant contrarium, sed nescio quo modo; et hec sufficiant de sincopa (CS III, 56 b ff.);
vgl. Goscalcus, Trakt. mit d. Incipit „Quoniam in antelapsis temporibus" (1375; ed. Ellsworth, *The Berkeley Ms.*, Lincoln u. London 1984, 176, 13–178, 10).

Der Gesichtspunkt einer Aufgliederung von Notenwerten wird auch durch Ausdrücke wie separatio, remotio oder retranslatio wiedergegeben:

Nicolas de Senis, *Regule in discantu* (um 1400): Sincopa est partim seperatarum [sic] modi, temporis et prolationis reducentium ad earum totum, secundum qualitatem et propriam ipsarum formam... (ed. Anglès, *Dos tract. medievals de música figurada*, in: Fs. J. Wolf, Bln 1929, 10);
Anon., Trakt. (Hs. Tübingen, Univ.-Bibl., Mc. 48; 15. Jh.): sincopa est processus obliquus cantando ac extraneus et rarus et auri multum placabilis note remocio seu retranslacio a proprio loco composicionis et contrapunctionis temporum, hec est eius diffinicio (zit. nach Sachs 1984, 247, Anm. 223);
G. Guerson, *Utillissime mus. Regule* (Paris um 1495): Unde sincopa est separatio siue remotio aliquarum figurarum mixtarum inter quasdam alias que sic separate computantur per certum numerum. et reducuntur ad perfectionem[.] Et fit in modo tempore et prolatione (f. d v').

Im anonymen Traktat *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris* (spätes 14. Jh.) werden zwei Formen von sincopa unterschieden, und zwar ist im Hinblick auf deren Anwendung in den perfekten Formen von Tempus, Modus und Prolatio die Rede von imperfectio, während bei den imperfekten Ausprägungen von divisio gesprochen wird. Diese Unterscheidung läßt sich womöglich dadurch erklären, daß bei sincopa in den perfekten Mensuren nach der Abspaltung des Einzelwertes ähnlich wie bei einer Imperfizierung zwei Werte nebeneinander stehen bleiben, während sich in den imperfekten Mensuren die Aufsplittung der zweiteiligen Grundeinheiten in separat notierte Einzelgrößen deutlicher als Teilung vermittelt:

Unde sincopa est quo ad totum alicuius note mediante imperfecto vel divisio facta in modo, tempore, vel prolatione. Dixi imperfectio quo ad modum, tempus, vel prolationem perfectam; dixi divisio et hoc quo ad modum, tempus, vel prolationem imperfectam (ed. Balensuela, Lincoln u. London 1994, 208, 2–5; vgl. CS III, 391 a).

Im mensuralen Notentext wird sincopa auch durch die Kolorierung der separierten Werte angezeigt:

Quod nota per sincopam reducta dicitur habere priorem locum, quem potest habere per regulam iuris, qui prior est tempore potior est in iure. Ergo ipsa prius debet colorari quam aliqua alia (210, 11–13; vgl. CS III, 391 b).

(2) Das durch die Zergliederung perfekter Notenwerte charakterisierte kompositorische Gefüge wird gelegentlich als CANTUS SINCOPATUS ODER IRREGULARIS bezeichnet. Offensichtlich erschweren die voneinander getrennt gesetzten, aber aufeinander zu beziehenden Einheiten das regelmäßige Zählen von Perfektionen und bewirken so den Anschein einer metrisch-rhythmischen Irregularität:

Anon., *Compendium totius artis motetorum* (um 1340): Ulterius considerandum est, quod quidam ponunt irregularem. Et est iste cantus irregularis, in quo perfectiones recto modo non possunt computari, et in isto perfectiones sunt transpositae, quia quod deficit in computatione alicujus perfectionis recte computando. Illud sumitur quam prius unus potest et talis cantus cum aliquibus cantus sincopatus vocatur, sed magis videtur esse cantus irregularis (ed. Wolf, *Ein anon. Musiktrakt. aus d. ersten Zeit d. ‚Ars nova'*, KmJb XXI, 1908, 38).

(3) Vereinzelt wird syncopa(tio) im Zusammenhang mit AEQUIPOLLENTIA und TREYN (trayn, traynour) erwähnt. Vor dem Hintergrund der verschiedenen Regeln, die innerhalb der Mensuralnotation die Wertigkeiten aufeinanderfolgender Minimae in perfektem und imperfektem Umfeld bestimmen, werden bei einigen Autoren die Prinzipien der Aequipollentia und Reductio als Schwierigkeiten angesprochen, die sich bei der musikalischen Ausführung ergeben; diese würden (im Lateinischen) als tractus, im Französischen als treyns und von vielen Autoren als sincopae bezeichnet. Der Verweis auf syncopa(tio) erklärt sich dabei nach J. Wolf (Wolf 1904, 140) aus dem Umstand, daß durch die Mischung unterschiedlicher, als aequipollentiae bezeichneter Rhythmen, „die, nach der Zahl der minimae

berechnet, einander gleich sind", ähnliche rhythmische „Verschiebungen" innerhalb des linearen mensuralen Verlaufs resultieren:

Anon., *Quartum principale* (spätes 14. Jh.) II, 9: Æquipollentiæ enim supradictæ atque reductiones musicam pronuntiandi difficultates causant; quæ quidem difficultates, tractus gallice *treyns*, et sincope a multis nominantur (CS IV, 277 b; vgl. auch Anon., *De musica antiqua et nova*, CS III, 354 a).

(4) Als einer der ersten Autoren erklärt Prosdocimus de Beldemandis sincopa IN ANLEHNUNG AN DAS GLEICHNAMIGE GRAMMATISCHE PHÄNOMEN. Beim Vergleich beider Prinzipien hebt er allerdings lediglich die strukturelle Gemeinsamkeit des Abtrennens eines mittleren Bestandteils hervor, ohne auf den Unterschied zu verweisen, daß bei dem als sincopa bezeichneten musikalischen Phänomen das Separierte an späterer Stelle wieder aufgegriffen wird; gleichwohl ist dieses Charakteristikum im musikalischen Begriffsverständnis enthalten, das Prosdocimus dem Vergleich voranschickt (daneben bezieht sich seine Beschreibung vermutlich nicht mehr ausschließlich auf perfekte Mensurwerte, insofern er den qualitativen Wert der zu teilenden Note unbestimmt läßt):

Tract. pract. cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum (um 1412): Unde sincopa in musica, est divisio figure in suas partes cum mediis interpositis, que partes ad invicem reducuntur in numerando valorem ipsius note divise. Et hec sincopa musicalis figurative sive similitudinarie sumitur ad sincopam gramaticalem, quoniam sicut in sincopa gramaticali abstrahitur sive separatur sillaba, scilicet media a dictione, ita in sincopa hac musicali separatur una pars figure alicujus ab alia (CS III, 244 b f.).

Verweise auf die grammatische Synkope finden sich im musiktheoretischen Schrifttum wiederholt bis in die Neuzeit hinein. Verschiedentlich wird dabei jedoch gerade nicht die Analogie, sondern vielmehr die Differenz beider Erscheinungsformen akzentuiert. So unterscheiden etwa sowohl Zarlino als auch Mersenne explizit zwischen dem Aspekt des Aufgliederns einer Note im musikalischen Kontext und dem Kennzeichen des Auslassens und somit der Abwesenheit eines Buchstabens oder einer Silbe bei der sprachlichen Diktion:

G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 49: Ma si de sapere, che la Sincopa non è considerata dal Musico, come la considera il Grammatico, il qual vuole, che ella sia vna figura di Dittione, o di Parola, che vogliamo dire, che si fa quando se le taglia, o rimouere vna lettera, o Sillaba nel mezo; si come si fa, quando per commodità del Verso... ma la considera come Trasportatione, o Riduttione di alcuna figura, o nota cantabile minore, oltra vna, o più maggiori alla sua simile; oue conuenientemente si possa applicare, & numerare, per finire il numero della misura del suo Tempo (209);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez des consonances...* V, 3: Pvisque la Syncope est l'vn des plus grands ornemens de l'Harmonie, il est raisonnnable [sic] de l'expliquer: or elle ne se prend pas comme dans les Grammeriens, où elle signifie l'absence d'vne lettre ou d'vne syllabe dans vne diction...; ny comme en la Medecine, où elle signifie la defaillance de cœur, mais (du moins quelquefois) pour la diuision d'vne note... (294).

(5) Parallel dazu wird ab Mitte des 15. Jh. sincopa(tio) als ÜBERGEORDNETE KATEGORIE VON DIMINUTIO UND SEMIDITAS definiert. Offensichtlich stellt der anonyme *Tract. cantus figurati* die musiktheoretische Ursprungsquelle dieser begrifflichen, sachgeschichtlich intrikaten Korrelation dar, die in der Folgezeit von verschiedenen Autoren bis ins 16. Jh. hinein tradiert wird und vermutlich durch die Ähnlichkeit bedingt ist, die zwischen der Diminution als proportionale Verkürzung von Mensurnotenwerten und den durch Aufspaltung verkleinerten, ‚synkopierten' Maßeinheiten besteht. Im Rahmen der diminutionstechnischen Erläuterungen werden die bislang zentralen Vokabeln divisio bzw. reductio durch die Wörter ablatio oder abstractio ersetzt; das mit ihnen angesprochene Reduktionsverfahren untergliedert sich in die als semiditas bezeichnete Halbierung eines Mensurnotenwertes im Tempus imperfectum und in diminutio, womit im Tempus perfectum die Verringerung eines Wertes um ein Drittel gemeint ist. Die beiden Diminutionsarten werden im Notentext durch die entsprechenden Mensurzeichen markiert:

Tract. cantus figurati (2. Hälfte d. 15. Jh.): Capitulum undecimum de sincopatione: ubi sciendum quod secundum musicum sincopatio sic diffinitur. Est valoris notarum ablatio cuius duae sunt species, scilicet semiditas et diminutio.
Semiditas est alicuius cantus medietatis ablatio et habet fieri in tempore imperfecto minoris prolationis imperfectae, et eius est tale signum quum paragraphum, id est unus simplex tractus, ponitur in medio semicirculi...
Secunda species est diminutio, et est alicuius cantus tertiae eius partis ablatio... (CSM 35, 64 ff.);
M. Schanppecher, *Musica figurativa*, in: *Opus aureum musice*, hg. von N. Wollick (Köln [1501] 1505) III, 3: Syncopationis due sunt species[:] Semiditas fit in tempore imperfecto, quando semicirculus per tractum dividitur..., ibi enim dumtaxat medietas omnium notarum canitur.
Diminutio autem fit in tempore perfecto, quando circulus dividitur per tractum..., ibi enim solummodo tertia pars notarum aufertur. Vult enim cantum in tali signo modicum velocius tangi debere quam in illo... Sunt enim unum et idem in esse et valore (f. F vi'; ed. Niemöller, Köln 1961, 7).

A. Ornitoparch erklärt einerseits ebenfalls diminutio und semiditas als Unterarten von syncopa(tio), andererseits berücksichtigt er zugleich auch die Auffassung von syncopa(tio) im Sinne eines Zerschneidens und Zusammenziehens der Mensur sowie als Parallele zur grammatischen Synkope. Die Verknüpfung von syncopa(tio) und diminutio erfolgt bei Ornitoparch mit Bezug auf Fr. Gafori, wobei er

beides als Verfahren einer „variatio“ von Notenwerten deutet; da jedoch auch das ursprüngliche Verständnis von syncopa(tio) reflektiert wird, zieht Ornitoparch den Schluß, daß es korrekter sei, diminutio als sincopatio zu bezeichnen, obwohl aus umgekehrter Sicht dieser Ausdruck nicht ausschließlich nur auf diminutio verweise. Mit Blick auf den zitierten Quellentext läßt sich allerdings feststellen, daß Gafori diminutio und sincopa in zwei getrennten, wenngleich unmittelbar aufeinanderfolgenden Kapiteln behandelt; sincopa ist im Unterschied zu diminutio gerade nicht als „abstractio certi ualoris quantitatiui ab ipsis figuris“ (*Pract. musice* II, 14, Mailand 1496, f. cc iiij) beschrieben, sondern in gleichsam traditioneller Weise als „reductio notulæ vltra maiorem vel maiores suas ad aliam vel ad alias quibus conueniat in connumeratione“ (ibid., f. cc iiij'). Womöglich hat aber zur begrifflichen Vermischung bei Ornitoparch beigetragen, daß Gafori seine Erläuterung von sincopa unter Verwendung der Formulierung „sub diminuta“ fortsetzt (siehe unten, I. (6)):

Musice Active Micrologus (Lpz. 1517) II, 8: Diminutio: que verius Sincopatio dicitur: Est primarie quantitatis notularum variatio, scribit Franchinus... Uel est quedam mensure prescisio. Ut enim in Grammatica secla pro secula per Sincopen dicimus: ita in Musica figurarum connatam atque corriuatam mensuram sincopa prescindimus. Generaliter ergo Syncopatio non diminutio: quem species est syncopationis: dicetur.
[Abschn. *De speciebus Syncopationis*] Syncopationis due sunt species. Semiditas scilicet et diminutio.
Semiditas est primarie notarum mensure medietas, in imperfecto tempore tantum locabilis... medietas mensure prescinditur, per virgulam proprie: per numerum autem, inquantum vim habeat proportionis duple. Recte igitur Erasmus Lapicida in omnibus istis signis numerum numero supponit hoc modo... Proportio enim, non vnius, sed duarum quantitatum est relatio, vt alibi latius declarabimus (f. F v);
[Abschn. *De Syncopatione regule*] Prima, Syncopatio temporali competit mensure, non ipsis figuris. Seconda. Syncopatio vt notas, ita per pausas respicit (f. F vi).

(6) Im Zusammenhang der Weiterentwicklung des mensuralen Denkens entfällt ab dem 15. Jh. in den Erläuterungen von syncopa(tio) vielfach der Verweis auf das notationelle Teilen und Zählen von Perfektionen, so daß der Gesichtspunkt der Zurück- oder Zusammenführung (reductio) stärker akzentuiert ist. Weiterhin wird dabei von kleineren Notengattungen ausgegangen, die es über dazwischenliegende größere rhythmische Einheiten als zusammengehörig zu betrachten gilt:

Anon., *Tract. de musica figurata et de contrapuncto* (zweite Hälfte d. 15. Jh.): Item sincopa est reductio unius figurae ad aliam propter complementum ultra majorem suam (CS IV, 438 a).

Ausführliche Erläuterungen gibt Gafori, bei dem nunmehr explizit die Rede davon ist, daß ein oder mehrere größere Werte zwischen die kleineren interpoliert sein können, nachdem in den meisten früheren theoretischen Darstellungen dieser Gesichtspunkt nicht näher differenziert worden ist. Während ursprünglich syncopa(tio) als Aufgliederung nur einer perfekten Note gemäß bestimmter kontextabhängiger Regeln begriffen wurde, deutet sich eine Lockerung dieses strengen mensuralen Prinzips zudem insofern an, als es bei Gafori heißt, daß die zusammenzuzählenden Werte auch durch vielfache, zwei- und dreiteilige Untergliederungen nicht nur einer, sondern mehrerer übergeordneter Einheiten charakterisiert sein können. Der an dieser Stelle verwendete Ausdruck „sub diminuta“ hat vermutlich zur diminutionstechnischen Interpretation durch A. Ornitoparch im oben, I. (5), zitierten Passus beigetragen, verweist jedoch an dieser Stelle darauf, daß syncopa(tio) sich in der Regel auf kleine Notengattungen wie Breves, Semibreves und Minimae beschränkte, so daß größere Einheiten gegebenenfalls diminuiert werden mußten:

Fr. Gafori, *Pract. musice* (Mailand 1496) II, 15: Sincopa in cantilena mensurabili est reductio notulæ vltra maiorem vel majores suas ad aliam vel ad alias quibus conueniat in connumeratione. Euenit enim sincopa in cantilenis quotiescumque per plures figuras proceditur sub diminuta connumerandarum notularum numerositate: siue binaria siue ternaria fuerit earum quantitatiua dispositio. vt hoc tenore potest notissime compræhendi.
Conuenere autem auctores minimam notulam vltra pausam breuem: per sincopam non esse transferendam: sed vltra pausam semibreuem tantum (etiam raro) similiter notulam semibreuem vltra pausam breuem raro: nunquam vltra pausam longæ debere reduci. Atque reliquas consimili ordine censuerunt esse consyderandas. His tamen multi ex recentioribus cantilenarum compositoribus dissentiunt. Non modo enim semibreuem notulam vltra pausam breuem per sincopam ducunt: imo (quod distantius est) vltra pausam longæ semibreuem ipsam per sincopam statuunt transferendam: cæteras consimilibus translationibus disponentes. Quod si nonnulla quæ forte & ecclesiasticæ & mensurabili institutioni necessaria existimes videntur omissa: Id industria factum putes. Lectorum enim diligentia fretus eos siquidem existimo nihil quod ad huiusmodi institutionem pertineat ignoraturos: si hæc ipsa studiose euoluerint volumina. Difficile est non reliqua esse nota: quibus omnia aut pleraque optime cognita fuerint (f. cc iiij' f.).

Dem lateinischen Ausdruck reductio entsprechen in den italienischen Traktaten sinngemäß die Vokabeln tra(n)sportatione oder riduttione. Wie Gafori spricht auch Aaron, der das erstgenannte Wort zur Umschreibung von syncopa(tio) verwendet, von ein oder mehreren längeren Noten bzw. Pausen, die in perfektem oder imperfektem Kontext im Zentrum der zusammenzudenkenden kürzeren Einheiten stehen; des weiteren benennt er Sonderregeln für die Kombination bestimmter Pausen- und

Notenwerte, die ähnlich auch in diversen anderen Darstellungen der Zeit zu finden sind:

P. Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venedig 1523) I, 37: La syncopa nelle compositioni del canto figurato è una certa trasportatione di una figura minore alla sua simile, o uero equiualente. et questo auiene, quando alcuna figura è posta dinanzi a una sua maggiore, ouero a piu, alle quali ragioneuolmente non si possa acompagnare. Et è concesso si nel numero perfetto, come nellimperfetto [sic]. et tanto puo essere syncopata, et trasportata una pausa inanzi una nota, o piu, quanto una figura cantabile: et tal pausa non si intende piu, che quella di semibreue et minima. ma quelli, che syncoperanno la semibreue dopo la pausa di breue, o di lunga, et una minima dopo la pausa di breue: sono ripresi dalla commune opinione delli musichi per la difficile prononciatione. Pero quelli, che syncoperanno la semibreue nanzi la figura breue, o lunga, osserueranno il precetto regulare: perche cantare, et tacere sono contrarii: dalla quale contrarieta nasce, che il syncopare, che fa la nota oltra la maggiore cantabile: è arbitrario: et il syncopare, che fa la cantabile figura oltra la pausa maggiore: non è conceduto, ma è subietto al precetto musicale. Adunque se la semibre[ve]. et altre simili saranno syncopate oltra la cantabile breue, tale processo non sara incommodo, perche procede con modulatione di harmonico concento: il quale concento harmonico dà la commistione amena, che dalli suoni nasce. Ma quando la predetta semibreue cantabile è syncopata oltra la pausa breue, o lunga, perche il tacere non puo producere harmonico effetto, allhora non è lecito, perche è stato compreso dalli ottimi musichi antichi, che questo transito et altri simili, cantando la breue, non è poco faticoso... Per tanto si considera, che la nota syncopata non debbe ritrouare la pausa maggiore di se: ma debbe trouare la figura cantabile et per tal causa diremo essere una syncopa in nota, et una in misura, come di sopra è manifesto (f. E i' f.).

II. Seit dem 14. Jh. bezeichnet syncopa(tio) einen SPEZIELLEN, DIE DISSONANZBEHANDLUNG BETREFFENDEN METRISCH-RHYTHMISCHEN ASPEKT IM BEREICH DER MUSIKALISCHEN ZEITORGANISATION, der in harmonischer Hinsicht mit einem eigenständigen Regelwerk verknüpft ist.

Syncopa(tio) wird im 14. und 15. Jh. fast ausschließlich unter notationstechnischen Gesichtspunkten erläutert. Die aus der rhythmischen Verschiebung resultierenden Auswirkungen auf die harmonischen Zusammenhänge werden zunächst nur sehr selten und eher beiläufig erwähnt. Eine der frühesten Aussagen stammt von Goscalcus und stellt die „bisher wohl älteste Regel über die Synkopendissonanz" dar (Sachs 1974, 149). Zwar beinhaltet der nachfolgend zitierte Passus noch nicht – wie in vergleichbaren zeitlich späteren Fällen – detaillierte Vorgaben für die Handhabung unterschiedlicher Dissonanzen, was darin begründet sein mag, daß bis in die zweite Hälfte des 15. Jh. hinein keine „durchgebildete Lehre vom Dissonanzengebrauch existiert" (Sachs 1984, 240); dennoch wird ersichtlich, daß für die synkopierten Notenwerte gesonderte Bedingungen gelten, was die Dauer der Dissonanz innerhalb des Stimmgefüges betrifft. So muß beispielsweise bei einer Synkope der dissonierende Wert nicht kleiner sein als die ihn umgebenden konsonanten, sondern kann auch dieselbe Dauer haben:

Goscalcus, Trakt. mit d. Incipit „Quoniam in antelapsis temporibus" (1375): Item notandum est quod licet quamlibet consonanciam a voce dissonante incipere et finire, dum tamen illa vox sit minoris valoris medietate illius consonancie; potest tamen esse equalis in sincopando. Unde sincopari dico quando reducciones aliquarum notarum diversarum ab invicem et distancium ad invicem fiunt earum perfecciones computando. Item notandum est quod, quando aliquis de aliqua concordancia velit ad aliam consonanciam perfectam venire, debet cavere ne ultima nota prime concordancie sit in tali concordancia quali tendit.
Item notandum est quod bene licet alicui sincopare in discantando, et diversas mensuras alias a tenore cantare, dum tamen sciat eas ad invicem debite proporcionare, et tenere suam mensuram debite coequatam. Sin autem de hiis se nullatenus intromittat (ed. Ellsworth, *The Berkeley Ms.*, Lincoln u. London 1984, 132, 11–134, 2).

J. Boen weist darauf hin, daß bei syncopa(tio) der mittlere oder längere Teil der an ihr beteiligten Note eine Dissonanz bilden dürfe, solange nur der erste Teil konsonant sei:

Musica (1357): In sincopationibus insuper videmus sepissime mediam vel partem maiorem ipsius note in discordantiis disponi, dumtamen prima pars note in concordantia situetur. Impetuosior namque sonus est in principio quam in fine, et principium maxime intenditur in talibus; et hinc est, quod in tempore imperfecto secundam semibrevem in dissonantiam ponimus frequentius quam primam, et in tempore perfecto nunc mediam, nunc ultimam, raro tamen utramque, ut maior pars in consonantia disponatur; sic suo modo de perfecto modo et imperfecto, dumtamen mora in dissonantia facta non cum amaritudine sua inficiat auris auditum. Permittit autem auris in modicis... (ed. Frobenius, Stuttgart 1971, 68 f.).

An anderer Stelle heißt es sogar, die Synkope müsse in Kombination mit einer Dissonanz verwendet werden, allerdings dürfe sie nur in Form von Minimae oder Semibreven, nicht aber größeren Notengattungen vorliegen; im Kontext von Semibreven darf offenkundig zudem die dissonierende Note, um „weniger wahrgenommen zu werden", selbst nur den Wert einer Minima haben, so daß sie also gegebenenfalls diminuiert werden muß. Des weiteren gilt die Einschränkung, daß eine Synkope weder über perfekte Notenwerte noch über eine Pause hinweg gebildet werden dürfe:

Anon., *De vera et compendiosa seu regulari constructione contrapuncti* (zweite Hälfte d. 15. Jh.): De sincopa. Ulterius est notandum de sincopa quae absque dissonantia dari non potest, sed ita dari debet ne percipiatur. Et sincopa potest dari in minima seu per quantitatem minime vel in semibrevi sed in altiori specie non, quia dissonantia in altiori specie nullo modo, id est in morosiori nota, abscondi potest, et ideo in maiori nota dari non potest. Et dum datur sincopa in semibrevi vel per quantitatem semibrevis, debet dari per diminutionem vel sub diminutione, sic intelligendo quod

cantus in quo datur talis sincopa, videlicet sub semibrevi vel in semibrevi, debet per medium cantari per festinationem per quam dissonantia minus percipiatur (CSM 41, 61 f.: 37–39).

Ende des 15. Jh. eröffnete sich vor allem im Zusammenhang mit Erläuterungen des Contrapunctus diminutus eine neuartige theoretische Auseinandersetzung über die Dissonanzbehandlung. Dabei wurden überwiegend zwei Dissonanztypen als wichtige Grundelemente der kontrapunktischen Praxis beschrieben, und zwar die kadenzbezogenen Formen der „Synkopendissonanz" einerseits sowie die davon abgegrenzte unbetonte Durchgangsdissonanz andererseits. Während die Durchgangsdissonanz hinsichtlich ihrer Auflösung freier gehandhabt werden konnte, zeichnete sich als Regel für die „Synkopendissonanz" die fest vorgeschriebene Folge von Dissonanz, imperfekter und perfekter Konsonanz ab, wobei sich im Musikschrifttum allerdings auch zahlreiche davon abweichende Handhabungen nachweisen lassen. Da Dissonanzen als den Konsonanzen nachgeordnet sowie bis zur Mitte des 16. Jh. als „Schmuck und notwendiger Übergang zwischen konsonanten Intervallen und Klängen" betrachtet wurden, ergibt sich im Schrifttum bei der „Synkopendissonanz" bisweilen der Widerspruch, daß sie im Sinne eines integralen Bestandteils der Kadenz zwar „als primäres Phänomen beschrieben, andererseits aber als Akzidens gewertet" wird (Rempp 1989, 160).
In Hinblick auf den italienischen Raum ist festzustellen, daß bereits J. Tinctoris beide zuvor genannten Dissonanztypen beschreibt, wobei er gleichfalls betont, daß syncopa an den Gebrauch einer Dissonanz gebunden sei:

Liber de arte contrapuncti (1477) II, Cap. 31: Verumtamen modis aliquando praedictis discordantiae parvae a musicis, sicut figurae rationabiles a grammaticis ornatus necessitatisve causa assumi permittuntur. Ornatur enim cantus, quando fit ascensus vel descensus ab una concordantia ad aliam per media compatibilia et per syncopas quae interdum sine discordantiis fieri non possunt (CSM 22/II, 140: XXXI, 1–3).

Seine Definition von sincopa im *Terminorum musicae diffinitorium* (1473/74; gedruckt Treviso 1495, f. b iii': „Sincopa est alicuius notæ interposita maiore per partes diuisio") läßt allerdings Details sowohl der metrisch-rhythmischen als auch harmonischen Besonderheiten unberücksichtigt.
Bei Fr. Gafori wird die Sonderfunktion der Synkope im Blick auf die Dissonanzbehandlung insofern deutlich, als er mehrfach darauf verweist, daß bestimmte Dissonanzen nur im Rahmen von syncopa(tio) erlaubt seien. Gafori ist wohl zudem der erste, der die beiden zur damaligen Zeit vorherrschenden Dissonanztypen Durchgang und eingeführter Vorhalt (Synkope) terminologisch voneinander abgrenzt (vgl. Rempp 1989, 156):

Pract. musice (Mailand 1496) III, 4: Quæ vero in contrapuncto admittendæ sint discordantiæ breui descriptione duximus exprimendum. Semibreuis enim recta plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus æque respirantis: in contrapuncto discordantiæ subiacere non potest: vt artis posuere magistri. similiter et breuem notulam discordantem non admittunt. corrumpit enim concentus naturam et suauitatem ipsa discordantia quum nota est. Quæ vero per sincopam & ipso rursus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto[.] Id enim in omnibus fere cantilenis contingit: vt quum imperfectam continemus concordantiam: ex qua immediate per contrarios organizantium motus ad perfectam sibi propinquiorem proceditur: tunc minima seu etiam semibreuis ipsam imperfectam immediate præcedens erit discordantia scilicet vel secunda quum ex tertia in vnisonum peruenitur: vel quarta quum in quintam prodeunt: vel septima quum ad æquisonantem octauam prosiliunt. Atque iccirco discordantia huiusmodi sincopata latet nullam auribus afferens lesionem: vt hoc percipipitur exemplo...
In hoc concentu: prima minima cantus secundam efficit ad tenorem (patentem quidem discordantiam) Atque secunda pariter minima cantus quarta est ad tenorem notissime discordans: has ego raro concederem admittendas: est enim nota ipsarum discordia quanquam velociter gradiens dimidium tantum semibreuis obtinet. Complures tamen discordantem huiusmodi minimam atque semibreuem admittebant vt Donstable: Binchoys: & Dufay. atque Brasart. Vltima vero semibreuis cantus in duas minimas distincta: secundam minimam cum vltima semibreui tenoris septimam efficit discordem: sed latentem ducente sincopa. Idem quoque comperies in vltima semibreui contratenoris: quam quum duas in minimas partitus fueris: secunda ipsarum ad vltimam tenoris semibreuem quartam discordem monstrabit sed latentem. Qua re minimam huiusmodi atque etiam semibreuem discordantem: in contrapuncto admitti necesse est. Est item & latens discordia in contrapuncto: præter sincopatam: quæ scilicet inter plures cantilenæ partes concordes continetur & obtunditur (f. dd iij f.).

N. Vicentino hebt in allgemeinerem Sinne hervor, daß sich durch syncopa(tio) Dissonanzen mit Konsonanzen verknüpfen lassen, und er erwähnt speziell, daß das dissonante Intervall an die zweite Hälfte der Synkope gebunden ist sowie die stufenweise abwärtsgerichtete Auflösung in die große oder kleine Terz erfordert:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) II, 4: ...et acciò che il Compositore, possi usare assai uarietà di cibo per gl'orecchi, si hà ritrouato un modo da comporre le dissonanze fra le consonanze, et dette dissonanze si fanno passare con il mezzo, et il fauore della sincopa... Hora la dissonanza che si domanda seconda sarà sempre posta nella seconda metà della nota sincopata, et sempre deve essere discendente alla consonanza della terza maggiore ò minore per grado (f. 29').

(1) In Kombination mit der definitorischen Hervorhebung von „reductio" gilt innerhalb der Contrapunctus-Lehre des 16. Jh. syncopa(tio) zunehmend als Verschiebung der mensuralen Position eines

TONES ,GEGEN DEN TACTUS'. Wie etwa den Ausführungen von Cochlaeus zu entnehmen ist, sind es allerdings nicht die kürzeren Noten, die der metrisch-rhythmischen Ordnung entgegenstehen, sondern die längeren Werte, die durch die sie umgebenden kleineren im Taktgefüge gleichsam versetzt werden. Während Cochlaeus syncopatio offenkundig auf die kleinen Notengattungen beschränkt, insofern er wie Gafori von „sub diminuta" spricht und Sonderregeln für die Handhabung von Minimae und Semibreves in Kombination mit Pausen benennt, erwähnt Heyden explizit nur Semibreves, die bei syncopa(tio) gegen das Gleichmaß des Tactus gerichtet seien; zudem erläutert er, daß das erwähnte Verfahren sich in der Regel auf ein Tempus beschränke, also nicht über ein zweites oder drittes Tempus hinausführe:

J. Cochlaeus, *Tetrachordum musices* (Nürnberg 1512) IV, 9: Quid est syncopatio: Est reductio vnius notulæ vltra maiores ad æqualem cui connumeratur. Fit enim, quando per plures ac maiores figuras proceditur, sub diminuta connumerandarum notularum numerositate, contra tactum maioribus notulis inter connumerandas dispositis.
Quot sunt regulæ syncopationum: Duæ. Prima. minima non debet transferri vltra pausam breuis, raro etiam vltra pausam semibreuis. Secunda. Semibreuis non debet transferi [sic] vltra pausam longæ (f. E v);
S. Heyden, *Musicae, id est, artis canendi libri duo* (Nürnberg 1537), als: *De arte canendi* (Nürnberg ²1540) II, 6: Syncopatio uulgo dicitur, quoties Semibreuium Notularum quantitas, æquabilitati Tactuum, aliquandiu quasi obstrepit, & contra uenit. De eo dissidio nos ita hic breuiter præcipimus: Vt canens, Tactuum æquabilitati, de Notularum quantitate nihil concedat, sed fortiter in discrepando pergat, donec ipsæ Notulæ sese cum Tactu reconcilient. quod utique talis discrepantia sese uix unquam ultra alterum, aut tertium tempus protendet (109).

G. Dreßler umschreibt das Prinzip von syncopa(tio) auch als Auflösung des Tactus beziehungsweise Loslösung von diesem, wobei Maxima, Longa und Brevis ausgeschlossen werden:

Praecepta musicae poëticae (hs. Magdeburg 1563) III *De dissonantiis*: Etsi dissonantiae nullum stabilem habent locum in contrapuncto, certis rationibus admissae non solum nullam laesionem auribus afferunt, sed eosdem suaviter delectant.
Quibus rationibus admittuntur?
Duabus rationibus: videlicet syncopatione et celeritate.
Quid est syncopatio?
Est reductio minoris notulae ultra majores ad aequalem cui annumeratur, ut si minima ultra semibrevem quae ad ante cedentem quo tactus absolvatur referenda est...
Quae notulae dissonantes admittuntur syncopatione?
𝅝 𝅗𝅥 ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯 reliquae tres scilicet maxima longa brevis propter nimiam tarditatem nulla ratione dissonantes legi et excusari possunt, Sed et harum quinque notularum dissonantia non in omnibus syncopationibus excusatur regulis igitur et exemplis declarabimus quo facilius a pueris haec percipiantur (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 221 f.); es folgen zusätzliche Regeln für bestimmte Dissonanzen.

G. Zarlino erhebt die Kenntnis des ,Taktschlags' („battuta") zur Voraussetzung, um die Regeln der Synkopenbildung nachvollziehen zu können. Der Beginn einer „Sincopa" – womit der Einsatz der längeren Note (oder Noten) gemeint ist, die einem einzelnen, kürzeren Wert nachfolgt – wird hierbei fest mit der weniger betonten zweiten Hälfte („levatione") des ,Taktschlags' verbunden; diese längere Note dauert während der betonten ersten Hälfte („positione") der sich anschließenden battuta fort; die Synkope wird mit einer weiteren kurzen Note beschlossen, deren Wert einzeln oder aus kleineren Noten zusammengesetzt dem ersten entsprechen muß, so daß schließlich wieder der Einsatz der Noten mit dem Anfang beziehungsweise Hauptschwerpunkt einer battuta zusammenfällt:

Istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, 49: LA SINCOPA veramente non si può conoscere dal Musico senza la cognitione della Battuta... ma la considera come Trasportatione, o Riduttione di alcuna figura, o nota cantabile minore, oltre vna, o più maggiori alla sua simile; oue conuenientemente si possa applicare, & numerare, per finire il numero della misura del suo Tempo. Et questo accasca non solamente nel Tempo perfetto, inteso per il Circolo... intero, ouero tagliato..., che si termina per il numero Ternario; ma etiandio nello imperfetto, che s'intende per il mezo circolo intero..., o tagliato..., terminato nel numero Binario: percioche il Tempo... appresso il Musico è di due sorti. Onde quella figura, o nota si chiama Sincopata, ouero si dice, che fa la Sincopa, quando incomincia nella leuatione della Battuta, & è sotto posta anco alla positione; ne mai può cascare, come porta la sua natura, sotto la positione, fino a tanto, che non ritroui vna figura minore, ouero altre figure, che siano equale a questa di valore, con le quali si accompagni, & ritorni, oue la battuta hebbe principio. Per il che è da notare (per dare uno essempio) che il propio della Semibreue è di cascare, & di essere insieme cantata nel Tempo perfetto, & nello imperfetto anco nel principio della battuta, cioè sotto questi due segni **O** & **C**. & la Breue sotto quest'altro...: Ma se auiene, che l'vna, o l'altra si canti, o proferisca nel leuare della battuta, tal figura, o nota è detta Sincopa, ouer Sincopata; come nelli due essempi posti qui di sotto si uede...
Si può etiandio chiamar Sincopata quella Minima, che hà appresso di se il punto, ne i primi segni, quando è posta nel leuare della battuta; & cosi la Semibreue col punto, sotto l'altro segno; come qui sotto si vedeno; [Notenbeispiel] ancora che si possa veramente dire, che non siano Sincope, se non impropriamente. E ben vero, che la Semibreue si chiama sincopata, sotto qual segno si voglia, che dimostri il Tempo perfetto, o imperfetto, quando vien posta dalli Compositori ne i loro contrapunti al detto modo. La Sincopa adunque si fa da vna figura, o nota, che le vadi auanti, la qual sia di valore della metà della figura sincopata: Oueramente si fa, quando se le pone auanti due, o più figure, che siano equiualenti a tal metà. Sono anco tali figure sincopate alle uolte dalle Pause, che si pongono a loro inanti, & tali Pause sono di valore della meza parte delle figure sincopate: come si veggono...
Et benche la Sincopa si faccia nelle figure mostrate; non è però lecito, ne sta bene il sincopare le Pause, siano poste

sotto qual segno si voglia, o perfetto, ouero imperfetto che sia il Tempo; si come sono le sotto poste...
Conciosia che si rompe la Misura, & il Tempo, che naturalmente casca sopra il principio di ciascuna, sotto i lor segni proprij, come mostrerò altroue; & genera anco incommodo alli Cantori, i quali confidandosi spesse volte nella loro integrità, non pensando che'l Tempo sia in loro variato, senza tenerne memoria, & conto alcuno, pongono la Battuta nel loro principio, & per tal maniera ingannati, vengono necessariamente ad errare cantando. Questi incommodi adunque si debbeno per ogni modo schiuare: percioche non furono mai sopportati dalli buoni, & discreti Musici; come si può vedere nelle compositoni di Ocheghen, di Iosquino, di Motone, & di altri più Antichi di loro... (209 f.).

Die in der Nachfolge Zarlinos stehenden italienischen Traktate knüpfen an diese Auffassung an; so verbindet beispielsweise auch O. Tigrini die Prinzipien von syncopa(tio) und battuta miteinander, verweist aber mit Bezug auf Gafori darauf, daß die spezielle Wirkung des Synkopierens aus der Kombination rhythmisch gegenläufiger Stimmen resultiere, indem einige von ihnen sich ‚außerhalb ihres Maßes' („fuori della loro misura") bewegen:

Il Compendio della Musica (Venedig 1588) IV, Cap. 16 *Della Battuta*: Si disse di sopra, ragionandosi del Contrapunto alla Duodecima, che non si facessero Sincope, nelle quali interuenga la Settima. La onde pareua cosa conueniente, che prima si deuesse vedere quello che sia Sincopa; ilche [sic] non si è fatto per non interrompere il principale ragionamento, il quale è del Contrapunto; Et se bene la Sincopa è appartenente al Contrapunto; tuttauia hauendo hauuto commodità prima di ragionare della Battuta, come in vero era necessario, innanti che si parlasse della Sincopa: bisognaua, per non interrompere il ragionamento di tale materia, riserbare alcune cose appartenenti à esto, fino a hora; & della Sincopa in particolare, la quale non si potendo conoscere senza hauere cognitione della Battuta, è necessario, prima che si proceda più oltre, che si ragioni di essa Battuta: acciò non si proceda per termini non conosciuti, i quali non possono apportare scienza alcuna (123);
Cap. 17 *Che cosa sia Sincopa, & in che modo si faccia nelle Compositioni*: Dice... [Gafori], che la Sincopa nel Canto figurato, è vna riduttione, ò trasportatione d'alcuna figura, ò Nota minore oltre vna, ò più maggiori alla sua simili, oue si possa conuenientemente, per finire il numero della figura del suo tempo. Si troua la Sincopa nelle Cantilene, tutte le volte, che si cantano molte Note fuori della loro misura, tanto nella ternaria, quanto nella Binaria numerosità. Nel fare la Sincopa s'auertirà, che le parti non si mouino insieme, & che nel procedere di più d'vna Nota, ò due insieme sincopando, non si faccino sincopare tutte le parti: perche non parrebbe altrimente Sincopa. Si farà la Sincopa d'vna Nota, che le vadi innanti, la quale sia di valore della metà della figura sincopata, ouero quando se le pone innanti due, ò più figure, che siano equiualenti à tale metà, ouero dalle Pause, che se le pongono auanti, le quali sono di valore della meza parte delle Note sincopate, come in questo essempio... (124).

A. Banchieri ergänzt dieses Verständnis um die Formulierung, daß bei syncopa(tio) eine oder mehrere Stimmen „gegen den Taktschlag" gesungen werden:

Cartella mus. (Venedig 1614): Qvesta voce sincopa dal Musico moderno s'intende quando vna ò piu voci cantano a battuta, & altre nell'istesso tempo cantano contro battuta, per alcune note sin tanto che s'vniscono con la compagnia, auertendo che tal nome sincopa si peruiene a quello che canta fuori di battuta: tali sincope, ne gli dui tempi vengono praticate conformemente, se il tempo sarà maggior perfetto, la sincopa fara cagionata da meza pausa se il tempo farà minor perfetto, la sincopa fara cagionata da meza pausa se il tempo farà minor perfetto, la sincopa sara cagionata da vn quarto di battuta, comunemente detto vn sospiro: auerta il prudente Cantore nel dire queste sincope far sì che si oda quel stiracchiamento con gratia pronuntiato & baldanzosamente sin tanto che s'vnisse, alcuni chiamano queste sincope cantare contra battuta, dicono male & dicono bene, deuono pero auertire che vi scorre differenza; cantar sincopato è quando dui parti, vna procede in battuta & l'altra non; cantar poi contro battuta, è quando tutte le parti sincopano contro battuta (43).

Über Italien hinaus wurden die Ausführungen Zarlinos etwa von S. Calvisius aufgegriffen, der das Begriffswort als unregelmäßige Anpassung von Notenwerten an den Tactus definiert:

ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ Sive Melodiae condendae ratio, quam vulgò Musicam Poëticam vocant (Erfurt 1592): Syncope est irregularis applicatio notulæ ad tactum, facta propter minorem figuram præcedentem Brevis enim & Semibrevis, cum illa Majore, hæc vero minore tactu absolvatur, regulariter in depressione tactus inchoantur, & in elevatione finiuntur. Quando autem ante Brevem Semibrevis, vel notula, vel pausis; & ante Semibrevem Minima, in notulis vel in pausis, collocatur, quæ tactum inchoat in depressione, necesse est, ut tam Brevis quam Semibrevis, in altera parte tactus, hoc est, in elevatione, incipiantur, & in depressione sequentis tactus desinant, atque ita partibus suis, ad diversos tactus distrahuntur. Quod si fit, dicitur Brevis vel Semibrevis in Syncope constituta. Similiter si ante Minimam, quæ dimidio tactu mensuratur, Semiminima vel Pausa, vel notula collocetur, quæ partem tactus sive in elevatione, sive in depressione inchoet, Minima Syncopen patietur, & ad diversas partes tactus distrahetur.
Præterea Semibrevis vel Minima cum Puncto, si Minima in elevatione tactus ponatur, Syncopatis annumerantur.
Syncope aliquando continuatur, et non una tantum notula, ad tactum irregulariter applicatur, sed plures, donec redeat ejus potestatis notula, cujus fuit figura, quæ Syncopes causam in initio præbuit, cum qua sequentes notulæ ad regularem tactus mensuram redeunt...
Hoc modo notula in Syncope constituta, vel tota dissonans admittitur, quod in brevi nunquam, in minoribus raro, & fere in durioribus clausulis fieri consuevit, ut infra... audiemus: vel parte tantum, posteriori scilicet, quæ incidit in depressionem tactus. in Brevi quidem rarius accidit, sed tamen in rebus difficilioribus & durioribus admittitur.
Quibus autem modis, Dissonantiæ in Syncope tolerentur, regulis quibusdam explicabimus.
Regula Prima: Dissonantia in Syncope toleratur, si in Consonantiam vicinam, per gradum descendendo, resolvatur (f. F vi' ff.).

(2) Daneben wird syncopa(tio) als MUSIKALISCHE AUSDRUCKSQUALITÄT interpretiert. Eine erste derartige Charakterisierung begegnet bereits im 15. Jh. und verweist vermutlich auf das Zusammenspiel metrisch-rhythmischer und harmonischer Qualitäten:

Anon., *De vera et compendiosa seu regulari constructione contrapuncti* (zweite Hälfte d. 15. Jh.): Item sincopa est processus obliquus cantando ac extraneus et rarus et auri multum placabilis notae remotio seu retranslatio a proprio loco compositionis et contrapunctionis temporum (CSM 41, 62: 40).

Ähnliche Charakterisierungen, die auf die Wirkung der Synkope – auch als Merkmal besonderer kompositorischer Kunstfertigkeit – abzielen, finden sich in den theoretischen Darstellungen der Folgezeit häufiger, so zum Beispiel bei Glarean oder Crüger, der zudem die für die Synkopendissonanz überwiegend verbindliche Notwendigkeit einer abwärtsgerichteten stufenweisen Auflösung der dissonierenden Note hervorhebt:

H. Glarean, *Dodecachordon* (Basel 1547) III: Syncopen uocant, quoties notulæ minores per maiores separatæ ad sese inuicem reducuntur. Ea cantui ualde familiaris, magnam uenustatem adfert si quis recte ea utatur, maxime autem in duarum uocum collusione adhibetur cum magna aurium uoluptate, sed non minus in tribus pluribusque uocibus (213);
Anon., *Auß Glareani Musick ein ußzug* (Basel 1559): Syncopen nennent die Musici, wann die minderen noten etlich durch die zwischen ligenden noten abgesundert, zuletst in sich selbs wider in schlag gezogen werdend. Macht überauß ein lieblich gsang, wo sy, wie die kunst erfordert, recht ingefürt wirt, ist gantz gemein im bruch (cxx);
J. Crüger, *Synopsis Musica* (Bln 1630) XIV *De syncopatione*: Syncopationem vocant Musici, qvando vel una vel plures Notulæ propter minorem aliqvam Figuram præcedentem (*sivè Notam sivè Pausam*) contra Tactum incedunt & protrahuntur, donec ejus Potestatis Figura redeat, qvæ Syncopes causam in initio præbuit...
Notula hunc in modum Syncopata vel *nota Dissonans* interdum admittitur, præsertim in durioribus clausulis, & qvidem in notulis minoribus: Vel *parte* tantum, posteriore scilicet, qvæ incidit in depressionem tactus, hac tamen conditione, *ut in consonantiam vicinam per gradum descendendo resolvatur*, juxta Regulas seqventes (f. I' f.);
Plurimum utilitatis habet SYNCOPE, magnam enim non solum svavitatem addit seqventibus Consonantiis, verum etiam multum facit ad variandam harmoniam, & ad ἐνεργίαν textus demonstrandam. Qvando enim thema aliqvod propter textus naturam in eadem clave diu immoratur, unius Syncopes beneficio harmonia, qvæ alias propter immobilitatem & earundem Consonantiarum repetitionem tædium auribus offerret, mirum in modum variari & exornari potest, ut plurimis bonorum autorum exemplis demonstrari posset (f. L);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez des consonances*... V, 1: ...sans lesquelles [sc. syncopes] l'art de composer seroit priué de plusieurs beaux traits qui embellissent merueilleusement son contrepoinct... (283).

(3) Vor dem Hintergrund des Akzentstufentaktes wird durch syncopa(tio) ein SATZTECHNISCHES GESTALTUNGSPRINZIP MIT BESTIMMTEN METRISCH-HARMONISCHEN KENNZEICHEN angesprochen. Seit der ersten Hälfte des 17. Jh. werden in vielen musiktheoretischen Schriften die Charakteristika von syncopa(tio) gebündelt dargestellt, indem sowohl auf terminologische und sachgeschichtliche Belange als auch auf die harmonischen und metrisch-rhythmischen Eigenschaften eingegangen wird; syncopa(tio) ist dabei zumeist in die Lehre des figurierten Kontrapunkts integriert und wird im Hinblick auf den Dissonanzgebrauch erörtert. Im Unterschied dazu werden in anderen Traktaten aber auch nur ausgewählte Merkmale von syncopa(tio) behandelt.

(a) Syncopa(tio) gilt als PRIMÄRES KOMPOSITORISCHES MITTEL ZUR HANDHABUNG VON DISSONANZEN. Die harmonische Funktion wird unterschiedlich akzentuiert: Allgemeiner heißt es vielfach, daß syncopa(tio) den Gebrauch von Dissonanzen erleichtere; speziellere Begründungen heben entweder hervor, daß durch die Synkopierung die Verwendung anderweitig unzulässiger Intervallverbindungen ermöglicht (Mersenne) oder die ‚Härte' der dissonanten Klänge (Herbst) beziehungsweise der ‚Choc' zwischen Konsonanz und Dissonanz (Rameau) gemildert werde. In emphatischem Sinne heißt es sogar bei S. de Brossard, daß die Synkope „die Seele und das Salz" darstelle, um jenen „angenehmen *Kontrast* zwischen *dissonanten* und *konsonanten* Klängen" zu bewirken, der für „die gesamte Schönheit der modernen Musik" verantwortlich sei, die sie „unendlich über die Musik der Alten" erhebe:

J. A. Herbst, *Musica Poëtica* (Nürnberg 1643): Hiebevor ist meldung geschehen, daß die *dissonantiæ*, damit sie nicht also hart gehöret, auff zweyerley weiß können verdeckt vnd verduschet werden, als erstlich durch die *Syncopation*... (27);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez des consonances*... V, 1: ...les syncopes ...donnent la liberté de pratiquer les dissonances, & de les mesler si à propos auec les consonances, qu'elles en paroissent beaucoup meilleures (283);
V, 3: ...les notes syncopées ont plus de grace, & sauuent mieux les Dissonances... (295);
V, 4: ...l'vne des plus frequentes industries des Compositeurs consiste à syncoper les notes pour employer plusieurs interualles qui ne seroient pas bons autrement... (296);
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Syncope*: Mais son plus grand usage est dans *l'harmonie*, dont on peut dire qu'elle est l'ame & le sel, en donnant le moyen de former cet agréable *contraste* de Sons *dissonans* & *consonans*, qui fait toute la beauté de la Musique moderne, & qui la releve infiniment au-dessus de la Musique des Anciens (129);
J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris 1722), *Table des termes*: SYNCOPE. Ce terme est significatif pour donner à entendre, lorsque la Dissonance a lieu, qu'il se forme pour lors un certain Choc entre cette Dissonance & la Consonance dont elle approche le plus (xxij);

III, 35: Les chiffres qui ne marquent que des Consonances… font voir que la *Syncope* n'est employée que pour le goût du Chant; & ceux qui marquent une Dissonance après la Consonance, font oir que cette *Syncope* sert à l'Harmonie (298);
Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Syncope:* La *syncope* a ses usages dans la mélodie pour l'expression et le goût du chant; mais sa principale utilité est dans l'harmonie pour la pratique des dissonances. La première partie de la *syncope* sert à la préparation; la dissonance se frappe sur la seconde, et dans une succession de dissonances, la première partie de la *syncope* suivante sert en même temps à sauver la dissonance qui précède, et à préparer celle qui suit.
La note *syncopée* doit s'exécuter d'un seul trait sans faire sentir le heurtement du son prolongé et la section des temps forts. C'est la basse ou une autre partie qui marque le frappé et la *syncope* (II, 288).

Oftmals sind Synkope und Dissonanz ohne eingehendere harmonische Erklärungen miteinander verknüpft oder es wird lediglich darauf verwiesen, daß die zweite Hälfte der Synkope eine Dissonanz umfaßt:

J. Ozanam, *Dictionnaire mathematique* (Paris 1691), Abschn. *Musique:* La SYNCOPE… a toûjours une Dissonance dans la derniere de ses deux Parties (658);
Anon., *Mus. Observations and Experiments* (Ms. nach 1698): Sinchopation is that part of descant wherin a concord is bound to a discord & the one half or part of the note is a concord & the other is a discord… (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 356 b);
R. North, *Theory of Sounds* (Ms. um 1715–20): For when wee hear a tone & semitone beat or wallow, or any other Notes not concords fall foul upon one & other, which is called sincopation, or even plain out of tune sounds so long as the pulses of Each are Isochronicall, that very regularity in the particulars, sanctifies the mixt sounds, and the Ear bears a continuance of them… (ibid.).

Die Korrelation von Synkope und Dissonanz ist auch dergestalt, daß das eine als die Voraussetzung des anderen betrachtet wird. Bei R. Descartes stellen etwa Figuration und Synkope die beiden Mittel dar, die in Kompositionen den Dissonanzgebrauch überhaupt erst ermöglichen:

Musicae Compendium (1618; postum veröff. Utrecht 1650): His explicatis non omittendum est in his cantilenis frequenter dissonantias loco consonantiarum adhiberi, quod fit duobus modis, nempe diminutione vel syncopâ (zit. nach d. Ausg. Amsterdam 1656, 31).

In anderen Fällen gilt syncopa(tio) nur als eines von mehreren Verfahren, um Dissonanzen ins Spiel zu bringen:

A. du Cousu, *La Musique universelle* (Paris 1658): Or pour faire passer les Dissonances dans le Contrepoinct, l'on se sert plus ordinairement de la Syncope; d'autrefois de toutes les Suppositions differentes; ou des Cadences entieres ou rompuës; Quelquesfois l'on met les Dissonances hors de Syncope… (158);
L'on [sc. Syncope] se sert bien souuent dans la Musique figurée, de la Syncope, pour faire passer les Dissonances… (160);
De la Voye Mignot, *Traité de Musique* (Paris [2]1666), Vorw.: La Troisiesme Partie traite du Contrepoint figuré, de la maniere de sauuer les Dissonances tant Syncopées que non-Syncopées, de la Syncope, de la Fugue, & Contre-Fugue, & enfin de tout ce qui peut embellir & perfectionner la Musique (o. S.);
Cependant il faut remarquer que les Dissonances se font en deux façons, à sçauoir Syncopées, & non Syncopées… (84);
G. Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* I (Bologna 1774): L'altro modo con cui vengono praticate le Dissonanze, è di usarle con *Legatura*, o colla *Sincopa* (xxvi, Anm. 1).

Seltener wird erwähnt, daß auch konsonante Intervallfortschreitungen durch den Synkopengebrauch variiert werden können:

M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez des consonances…* V, 5: Il faut encore remarquer que les Syncopes seruent grandement, lors qu'on trouue plusieurs notes sur vne mesme chorde du sujet, & qu'il est necessaire que le Contrepoint procede par interuale, parce que l'on ne peut continuer long temps la varieté des Consonances sans difficulté, si l'on n'vse de plusieurs notes syncopées… (306).

Als Sonderfall gilt weiterhin die Kadenzbildung, bei der die Synkope einen integralen Bestandteil darstellt:

Mersenne, *Harmonie…*, loc. cit., V, 8: Le Contrepoint figuré fait tellement ses Cadences, qu'il fait la seconde par le moyen de la syncope, laquelle est suiuie de la Tierce mineure, d'où l'on va à l'Vnisson, comme l'on fait la Septiesme deuant la Sexte majeure, sur la seconde partie de la note syncopée, lors que la Cadence se termine à l'Octaue, ce qui est aisé à comprendre par les cinq exemples des Vnissons suiuans (316);
Herbst, *Musica Poëtica*, loc. cit.: Dann je mehr in einem Gesang *Clausulæ formales* gebraucht werden, je lieblicher der Gesang seyn wird, vnd ist in den *Clausulis* eine solche Macht vnd Gewalt, daß sie auch die *dissonantias* auff gewisse weiß vnd maß, durch die *Syncopation…* wolklingend machen…
Die *Clausulas formales* recht zu machen, müssen im Discant dreyerley Noten wol in acht genommen werden, nemlich *Ultima, Penultima* vnd *Antepenultima syncopata* (58);
Descartes, *Musicae Compendium*, loc. cit.: Syncopa fit, cum finis notæ in una voce auditur eodem tempore cum principio unius notæ adversæ partis… & quidem hæ Syncopæ idcirco in cadentiis solent adhiberi, quia magis placet, quod diutius expectatum, tandem accedit, ideoque sonus post auditam dissonantiam in perfectissima consonantia vel unisono melius quiescit. Hic autem gradus etiam inter dissonantias sunt reponendi, quicquid enim consonantia non est, debet dici dissonantia (32).

(b) Im Rahmen begriffsgeschichtlicher Erläuterungen wird syncopa(tio) wiederholt ALS ‚SCHLAGEN' ODER ‚STOSSEN' GEGEN DIE MENSUR ODER DEN TAKT interpretiert. Als Kriterium gilt die als gleichsam natürlich empfundene Akzentuierung innerhalb des Taktgefüges, zu der die synkopierten Noten sich konträr verhalten, indem sie auf der unbetonten

Zählzeit einsetzen und mit der betonten Zählzeit enden:

Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701): Syncopatio seu Syncopsis vox a verbero græco Syncopo, quod latine ferio seu verbo in latinum translata, sic dicta, quod notæ sic contra tactum expressæ & decantatæ tactum mensurantis quasi feriant vel verberent; Tactus enim æqualiter mensuratur, notæ autem Syncopatæ inæqualiter, sed contra eum quasi franguntur.
Unde definitur, quod sit irregularis notæ ad Tactum facta applicatio, propter minorem notam præcedentem. Dupliciter fiere solet: primo sine dissonantiarum commistione, quæ tamen improprie Syncopatio dicitur. Secundo dissonantiarum interventione (47 f.);
BrossardD, loc. cit.: Or lorsqu'une Notte ne suit pas cet ordre naturel, c'est à dire, lorsque la premiere partie se trouve en *levant*, & l'autre en {en} *battant*; ou bien lorsque la premiere partie de cette Notte ne se fait point dans la premiere partie ou le premier instant d'un *frapper* ou d'un *lever*: on peut dire qu'elle est *syncopée* du Verbe Grec *SYNKOPTO* qui veut dire *Ferio* ou *Verbero* parce qu'elle *frappe & heurte* pour ainsi dire les *temps naturels* de la mesure, & la main de celuy qui les marque. Par consequent, lorsqu'une ou plusieurs Nottes se trouvent posées entre deux autres Nottes, dont la premiere se fait en *frappant* ou dans le premier instant d'un *lever* ou d'un *frapper*, & qui ne valent chacune que la moitié de celles qui sont au milieu... Ou bien, lorsqu'au lieu de la premiere de ces trois Nottes il y a une Pause en battant qui vaut autant que la premiere... (127);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Syncopatio*... kommt her vom Griechischen συνκόπτω... ich schlage; weil die in dieser *Figur* vorkommende Noten also wieder den *tact* gehen, daß es scheinet, als wenn sie solchen von einander schlügen (ed. Benary, Lpz. 1955, 54).

Ebenso maßgeblich wie der metrische Aspekt ist hierbei gelegentlich auch der harmonische Gesichtspunkt. So resultiert für Rameau das Moment des ‚Chocs', den er mit dem Schlag-Empfinden assoziiert, in erster Linie aus der Einführung einer Dissonanz in zuvor konsonante Strukturen, was sich dann in zweiter Linie als Akzent auf einer unbetonten Zählzeit bemerkbar macht:

Traité..., loc. cit.: ...le terme de *Syncope*, principalement affecté à l'usage de la Dissonance. En effet ce terme composé de ces deux mots Grecs *Syn* & *Copto*, dont l'un signifie *ensemble* & l'autre *je frappe* ou *je heurte*, nous donne bien à connoître que ce choc a été sensible du moment que la Dissonance s'est faite entendre. Monsieur de Brossard vent nous le prouver en partie, lorsqu'il dit, *qu'une Note Syncopée frappe & heurte, pour ainsi dire, les Temps naturels de la Mesure, & la main de celui qui les marque*: où l'on peut remarquer cependant que cet Auteur ne parle ici que d'une cause seconde provenant sans doute du choc supposé des Sons: Car quel rapport peut avoir cette Note Syncopée avec les Temps de la Mesure &c. si ce n'est que cette Note heurtant pour lors une autre Note (prenant icy les Notes pour des Sons) fait sentir en même temps son choc dans les Temps naturels de la Mesure, & par conséquent dans la main de celui qui les marque.
Si l'on veut aller plus avant, l'on trouvera que l'effet qui resulte de ce choc prétendu des Sons, a beaucoup de rapport avec celui des Corps solides, conformément aux deux propositions suivantes du R. P. Pardie:
Un Corps mobile rencontrant un autre corps en repos, lui donne tout son mouvement, & demeure lui-même immobile.
Un Corps dur venant à frapper sur un autre corps inébranlable, se refléchit avec tout son mouvement.
Le premier effet se rencontre, en quelque façon, dans la Dissonance préparée ; & le second dans la Dissonance non préparée (*Supplement*, 6 a f.).

Auch ohne explizite Hinweise auf die Wortgeschichte akzentuieren viele Umschreibungen von syncopa(tio) das Moment des Schlagens gegen die Zeit oder das Maß als Kennzeichen für den Wechsel der herkömmlichen Betonungsfolge:

J. Playford, *An Introd. to the Skill of Musick* (London [7]1674): ...*Syncopation*, or breaking of the *Time*, by the Driving a *Minim* through *Semibreves*, or *Crotchets* through *Minims*, which is the beating the Time in the middle of such Notes (26);
...*Syncopation* is when the beating of Time falls to be in the midst of a *Semibreve* or *Minim, &c.* or, as we usually term it, Notes driven till the Time falls even again (28);
J. Harris, *Lexicon Technicum* (London 1704), Art. *Syncope*: ...in Musick, is the driving a Note, when some shorter Note prefix'd at the beginning of the Measure, or Half-measure, is immediately follow'd by two, three, or more Notes of a greater Quanitity, before you meet with another short Note equivalent to that which began the driving, to make the Number even. As when an odd *Crotchet* comes before two, three, or more *Minims*, or an odd *Quaver* before two, three, or more *Crotchets* (zit. nach Strahle, *An Early Music Dictionary*, loc. cit., 356 b f.);
HoyleD (London 1770): SYNCOPATION, denotes a striking or beating of time, whereby the distinction of the several times or parts are interrupted... It is likewise used for a driving note; that is, when some shorter note at the beginning of a measure, or half measure, is followed by two, three or more longer notes before another short note occurs, equal to that which occasioned the driving, to make the number even; for example, when an odd Crotchet comes before two or three Minims, or an odd Quaver before two, three or more Crotchets... In syncopated or driving notes, the hand or foot is taken up or put down, while the note is sounding (98).

(c) Um das Spezifikum der Akzentverschiebung innerhalb des Taktgefüges begrifflich zu fassen, wird die metrisch-rhythmische Besonderheit von syncopa(tio) auch mit den Formulierungen CONTRE-MESURE, CONTRATTEMPO ODER CONTRE-TEMPS beschrieben:

S. de Caus, *Inst. harmonique* (Frankfurt 1615) II: Car quand une seule note Minime est deuant quelque nombre de Semybréues, il est necessaire de batre lesdites Semibréues à contremesure, jusques à ce que par apres il vienne une autre Minime pour faire retomber la mesure en sa nature. Le mesme se fait aussy aux notes Minimes. Ainsy lesdites notes, qui se batront à contraires mesures, se nommeront encores notes sincopées (8 f.);
Cousu, *La Musique...*, loc. cit.: La Syncope se fait en la Musique figurée, lors qu'il y a vne ou plusieurs Notes de

mesme valeur, entre deux autres qui en vallent chacune la moitié moins; dont la premiere qui est la moindre, commence au frapper de la Mesure; & par ainsi toutes celles qui se trouuent entre les deux mineures, sont au leuer; & c'est ce qu'on dit Chanter contre-Mesure (158);
De la Voye Mignot, *Traité*..., loc. cit., IV, 4: Contretemps est lors qu'au lieu d'obseruer la mesure dans sa partition ordinaire, on la partage auec des nottes coupées ou syncopées, qui fait que l'harmonie semble marcher comme par sauls, en sorte quelle tient tousiours l'oreille en suspend & en attente (16);
Ozanam, *Dictionnaire*..., loc. cit.: La SYNCOPE... cause par tout des Contre-tems... (658);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Syncope*: Prolongement sur le Tems fort d'un Son commencé sur le Tems foible; ainsi, toute Note *syncopée* est à contre-tems, & toute suite de Notes syncopées est une marche à contre-tems (459);
Martini, *Esemplare*..., loc. cit., *Indice*: Sincopa, o Nota di contrattempo quale uso abbia nel Contrappunto (254);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Sincope e Sincopa*: Ogni Sincopa va a contrattempo, ed ogni successione di Note sincopate prende un movimento contrario all'ordine naturale (II, 197);
GroveD IV (London 1890), Art. *Syncopation*: Schumann was fonder of syncopation than any other composer. His works supply many instances of whole short movements so syncopated throughout that the ear loses its reckoning, and the impression of *contra-tempo* is lost... (44 a);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Syncope*: Elle diffère du contretemps en ce que dans celui-ci le son frappé sur le temps faible ne se prolonge pas sur le temps fort, tandis que la prolongation est de règle pour la Syncope... (429 a).

(d) Syncopa(tio) meint in der Regel die ZUSAMMENZIEHUNG VON ZWEI ZUMEIST GLEICHEN NOTEN ZU EINER, WOBEI DIE ERSTE AUF UNBETONTER, DIE ZWEITE AUF BETONTER TAKTZEIT STEHT. Im Unterschied zum mensuralen Verständnis wird der in der Wortbedeutung verwurzelte Gesichtspunkt einer Zusammenziehung nicht länger auf kürzere Notenwerte bezogen, die durch ihre Aufsplittung eine metrisch-rhythmische Verschiebung eines längeren Notenwertes bedingen; in den Blick gerät vielmehr der längere Wert selbst, der vor dem Hintergrund der taktgebundenen kompositorischen Strukturierung als Zusammenschluß zweier Einzelwerte – innerhalb eines Taktes oder über dessen Grenzen hinaus – begriffen wird. Diese neuartige Auffassung knüpft jedoch insofern an den früheren Deutungsmodus an, als seit dem 16. Jahrhundert der Beginn von syncopa(tio) explizit an den Einsatz des längeren Wertes gekoppelt ist (siehe oben, II. (2)). Alternativ wird in den Erläuterungen der Anfang einer Synkope in der Mitte einer regulär in das Taktschema eingepaßten Note lokalisiert. Sind die beiden an der Synkope beteiligten Werte einzeln notiert, wird ihre Korrelation auch durch einen Bindebogen angezeigt.
Bereits im 16. Jh. deutet sich diese Lesart bei N. Vicentino an, der das Prinzip von syncopa(tio) als Verbindung der Hälften zweier Noten beschreibt, wobei „die erste Hälfte aus der zweiten Hälfte der ersten Note" gebildet wird, „und die andere Hälfte die erste Hälfte der zweiten Note" darstellt (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, f. 29ᵛ: „il fauore della sincopa, laquale sarà questa: che ogni volta che una nota piglierà et legarà la metà di due note allhora la prima metà sarà della seconda metà della prima nota, et l'altra metà, sarà la prima metà della seconda nota"):

Mersenne, *Harmonie*..., loc. cit., V, 5: ...de sorte que la Syncope est vne espece de liaison d'vne note de quelque partie auec deux notes de l'autre... (304);
Ozanam, *Dictionnaire*..., loc. cit.: La SYNCOPE est une liaison de la derniere Note d'une Mesure avec la premiere de la Mesure suivante, & ainsi en fait comme une seule Note.
La S Y N C O P E se fait aussi quelquefois au milieu d'une Mesure (658);
Harris, *Lexicon*..., loc. cit.: *Syncopation*, a Term in Musick, which is when a Note of one Part ends and breaks off upon the middle of a Note of another part (356 a);
A. Malcolm, *Treatise of Musick* (Edinburgh 1721): You'll find a Mark, like the Arch of a Circle drawn from one Note to another, comprehending Two or more Notes in the same or different Degrees... If the Notes are in the same Degree, it signifies that 'tis all one Note, to be made as long as the whole Notes so connected; and this happens most frequently betwixt the last Note of one *Bar* and the first of the next, which is particularly called *Syncopation*, a Word also applied in other Cases: Generally, when any *Time* of a *Measure* ends in the Middle of a Note, *that is*, in *common Time*, if the Half or any of the *4th* Parts of the *Bar*, counting from Beginning, ends in the Middle of a Note, in the *simple Treble* if any *3d* Part of the *Measure* ends within a Note... 'tis called *Syncopation*... (412 f.);
HoyleD, loc. cit., Art. *Syncopation*: A Syncope is sometimes also made in the middle of a measure. It is also used for the connecting the last note of any measure or bar, with the first of the following measure, so as only to make one note of both (98);
LichtenthalD, loc. cit., Art. *Sincope e Sincopa*: Nota che trovasi fra due o più Note di valor eguale alla medesima; così p. e. di una Semiminima, una Minima, ed un'altra Semiminima, la Minima sarà la così detta Sincope (II, 197);
D'OrtigueD (Paris 1854), Art. *Syncope*: On nomme *syncope* la prolongation sur le temps faible d'une note commencée sur le temps fort, et, réciproquement, la prolongation sur le temps fort d'une note commencée sur le temps faible (1416 f.);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Syncopatio, Synkope*: Die Verkettung einer Arsis mit der nächstfolgenden Thesis zu einem Taktgliede, wobei die Arsis (das erste Glied der Syncopation) den Accent der daran gebundenen Thesis empfängt... (812);
GroveD, loc. cit.: The binding of two similar notes so that the accent intended for the second appears to fall upon the first (44 a);
BakerD (London [1895] ²1923), Art. *Syncopation*: The tying of a weak beat to the following strong beat, effacing the accent naturally falling on the latter and in most cases shifting it to the (naturally unaccented) weak beat. Syncopation may take place in one, several, or all parts; in the first two cases as an anticipation, a suspension, or a

resolution of either (as a resolution the accent is weakest, or quite elided, particularly when concluding a phrase); in the third case, or in anticipation, the accent is apt to have a *szforzando* character (193 a);
H. Riemann, *System d. mus. Rhythmik u. Metrik* (Lpz. 1903): Das griechische Wort συγκοπή bedeutet so viel wie Zerschlagung, Zerhackung; der Name weist daher nachdrücklich darauf hin, daß die Zusammenziehungen dieser Kategorie nicht in gleichem Maße höhere Einheitswerte ergeben, sondern vielmehr neben der Wirkung der Zusammenziehung diejenige der Zerteilung anderer Einheiten, als der durch sie selbst vorgestellten im Bewußtsein erhalten. Ganz allgemein kann man definieren:
„W i r d e i n l e i c h t e r Z e i t w e r t m i t d e m i h m f o l g e n d e n s c h w e r e n i n e i n e N o t e z u s a m m e n g e z o g e n, s o e n t s t e h t e i n e S y n k o p e".
Diese summarische Definition ist ausreichend und erschöpfend... (87 f.).

Zumeist impliziert der Aspekt der Zusammenziehung zwei gleiche rhythmische Werte, jedoch sind auch unterschiedliche Quantitäten korrelierbar, so daß bisweilen von regulären und irregulären Synkopen gesprochen wird:

BrenetD, loc. cit.: La Syncope est dite régulière quand ses deux parties sont égales...
Elle est brisée ou irrégulière quand elle est formée de deux valeurs différentes...
La Syncope est dite boiteuse, quand sa première moitié est plus courte que la seconde (429 b);
BassoD, *Il lessico* (Turin 1984), Art. *Sincope*: Se le 2 note che determinano la Sincope hanno valore uguale, la Sincope è regolare; altrimenti è irregolare (IV, 291 b).

Der Zusammenschluß zweier äquivalenter Werte kann auch durch Punktierung zum Ausdruck gebracht werden:

Caus, *Inst. harmonique*, loc. cit.: La note dite *Sincope*, est celle qui a un point suiuant icelle: lequel point la fait valoir encores la moitié autant que sa valeur naturelle (8);
A. Furetière, *Dictionaire universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Syncoper*. ...qui se dit en Musique pour exprimer une note qu'on *syncope*. Une note *syncopée* est celle qui a un point à costé, qui la fait valoir la moitié davantage que sa valeur ordinaire (III, f. Qqq 2 b);
Walther, *Praecepta...*, loc. cit.: *Punctus syncopatus* ist, wenn an statt einer *syncopirten Note* ein Punct gesezet wird, doch so, daß derselbe gegen die andere stimme, worüber er stehet, *consoniret* (34).

Das taktbezogene Denken schlägt sich unter anderem in einer Differenzierung mehrerer Arten von Synkopen nieder. Im zweizeitigen Takt kann die jeweils auf unbetontem Schlag einsetzende synkopierte Note die Dauer eines Ganz-, Halb- oder Vierteltaktes umfassen, während im dreizeitigen Takt die Synkope entweder mit dem zweiten Schlag anfängt und mit dem dritten endet oder nur den dritten Schlag umfaßt:

De la Voye Mignot, *Traité...*, loc. cit., III, 2: La Syncope est lorsqu'en la mesure binaire vne notte participe du frapé & du leué de ladite mesure: Mais il y a trois sortes de Syncopes, dont l'vne se fait par vne mesure entiere, qui se doit commencer sur le leué de ladite mesure...
L'autre se fait par des nottes de demie mesure, & pour lors elles se commencent ou sur le frapé, ou sur le leué de ladite mesure...
La troisiesme qui se fait par quarts de mesure, se peut commencer sur tous les quarts de ladite mesure...
Il y a aussi deux sortes de Syncopes dans la mesure ternaire autrement triple. L'vne qui se fait par des nottes de deux temps, & se commence tantost sur le second temps de ladite mesure, tantost sur le troisieme...
L'autre se fait par des tiers de ladite mesure, & se commence tantost sur la seconde partie du premier temps, tantost sur la seconde partie du second temps, & tantost sur la seconde partie du troisiesme temps...
Il est à remarquer que la Syncope se pratique aussi bien dans la partie de la Basse comme dans les parties Superieures, & qu'il faut rarement poser, c'est à dire faire silence immediatement apres la Syncope (84 f.).

Auch hinsichtlich der Notationsweisen werden Spezifizierungen vorgenommen. Rameau listet zum Beispiel vier unterschiedliche Formen auf: Bei der ersten wird eine längere Note durch den Taktstrich in zwei gleich große Einzelwerte unterteilt; im zweiten Fall werden zwei gleiche und äquivalente Noten durch einen Bindebogen zu einem kontinuierlichen Klang verschmolzen; die dritte Version sieht den Zusammenschluß zweier unterschiedlicher Notenwerte vor, wobei einer Note entweder eine Note mit der halben Dauer oder eine Pause gleicher Dauer vorausgeht; bei der vierten Möglichkeit werden mit Blick auf die musikalische Diktion zwei gleiche Noten getrennt notiert und einzeln ausgeführt. Als Voraussetzung für die hier beschriebenen Formen gilt weiterhin, daß die erste der beiden Noten auf unbetontem Schlag einsetzt. Eine etwas vereinfachte Darstellung findet sich bereits bei Brossard, wo jedoch nur drei Notationsweisen (durchgehende Einzelnote – zwei gebundene Werte – zwei gleiche getrennte Noten) genannt sind:

BrossardD, loc. cit.: Mais il faut bien remarquer qu'une Notte syncopée peut être écrite en trois manières...
La seconde est lorsqu'on separe cette Notte en *deux autres* qui en valent chacune la moitié. Mais on les lie par un demi cercle ainsi ◡ pour marquer que *ces deux* n'en font *qu'une*, ce qui les a fait nommer *Notte legate*, ou *Nottes liées*.
Ce qui se fait parce qu'une de ces Nottes est à la fin *d'une mesure* ou *d'un temps* l'autre au commencement de la suivante, & que cependant on veut separer les deux mesures par une ligne, pour faciliter l'exécution (127);
Rameau, *Traité de l'harmonie*, loc. cit.: Or cette Notte syncopée peut se distinguer de quatre façons.
La premiere, lorsque la Notte se trouve partagée en deux valeurs égales par la barre qui separe les *Mesures*...
La seconde, lorsque deux Nottes d'une égale valeur qui se suivent en même degré sont liées par un demi cercle...; ce qui marque que le Son de ces deux Nottes doit être permanent...
La troisiéme, lorsqu'une Notte est précédée d'une autre qui ne vaut que la moitié du premier Temps, ou lorsqu'elle est précédée d'un caractere qui marque un silence de pareille valeur...

La quatriéme, lorsqu'on fait repeter deux Nottes en même degré, dont la valeur est égale, & dont la premiere frape dans le *Temps mauvais*, & la seconde dans le *Temps bon*, au lieu de les lier, soit pour l'application des paroles, soit pour rendre l'*Air* plus vif ou plus gay...
Pour qu'une Notte soit *syncopée*, il faut non seulement qu'elle commence dans un *Temps mauvais*, ou dans la seconde moitié du premier *Temps*; mais il faut encore que sa valeur puisse se partager en deux parties égales, dont l'une frape dans le premier *Temps*; & l'autre dans le *Temps* suivant; & au lieu de ne se servir que d'une Notte pour la *syncope*, l'on peut en prendre deux, dont chacune represente la moitié de cette Notte *syncopée*, pouvant les faire repeter, ou en rendre le Son permanent, en les liant avec le demicercle; ce qui fait qu'elles ne s'expriment pour lors que comme une Notte, dont la valeur égaleroit celle de ces deux Nottes (296 f.).

(4) Daneben gilt als Hauptkennzeichen von syncopa(tio) das (GEDANKLICHE) ZERTEILEN VON NOTEN ODER TAKTTEILEN, DIE IM BLICK AUF IHRE HERKÖMMLICHE POSITION VERSETZT SIND. Gegenüber dem frühen, in der mensuralen Musiktheorie verankerten Verständnis von syncopa(tio) (siehe oben, I. (1)) ist dabei ein entscheidender Wandel festzustellen: Der Gesichtspunkt des Zerteilens bezieht sich nun nicht mehr auf einen größeren Notenwert, der in kleinere untergliedert ist, die ihrerseits einem oder mehreren interpolierten Werten längerer Dauer vor- und nachgeordnet sind, sondern wird für jene längeren Werte in Anschlag gebracht, die ursprünglich als Einschübe angesehen worden waren. Der Eindruck der Zerteilung resultiert aus den Prinzipien des Akzentstufentakts, insofern der längere Wert als zweiteilig, das heißt aus einer auf unbetonter Zählzeit stehenden ersten sowie einer auf betontem Schlag stehenden zweiten Hälfte bestehend aufgefaßt wird; daneben richtet sich der Blick auch auf die übrigen Stimmen des Satzes, die in herkömmlicher Weise der metrischen Betonungsordnung angepaßt bleiben, so daß die synkopierte Stimme sich rhythmisch konträr zu diesen verhält. Des weiteren werden nach wie vor dem längeren Notenwert vorangehende kleinere Werte als Ursache bzw. Auslöser für dessen horizontale Verrückung angesehen:

L. Ribovius, *Enchiridion mus. oder Kurtzer Begriff d. Singekunst* (Königsberg 1638): *Syncopatio* ist in der *Musica*, wenn eine Nota Maior *propter minorem antecedentem* gleichsam zertheilet, vnd verrücket wird: als wenn zwischen zween halbe Schläge, ein oder mehr ganze Schläge, oder zwischen zwo schwarze Noten, ein oder mehr halbe Schläge, oder zwischen zwo geschwärzte Noten, eine oder mehr schwarze Noten gesetzet sind: desto gleichen werden auch die Puncten, vnd Pausen also gebrauchet... (133);
J. A. Herbst, *Musica Poëtica* (Nürnberg 1643): *Syncopatio* ist, wenn ein grössere *Noten*, wegen der kleinern so vorher gangen, zertheilet wird, also daß der erste halbe Theil der grössern *Noten*, zu Erfüllung deß ersten *Tacts*, der andere halbe Theil aber zum Anfang deß folgenden *Tacts* gehöre, vnd gleichsam also wider den Tact gesungen wird... (20 f.);
Wieviel *Noten passiren* in der *Syncopation* mit hindurch: Drey: *Semibrevis*... *Minima*... und *Semiminima*... (58);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez des consonances*... V, 5: Encore que i'aye pris la *Syncope* dans la troisiesme Prop[osition], pour la diuision reelle ou mentale, que l'on fait d'vne note en deux, quatre, ou plusieurs parties égales, ou si l'on veut inegales, neantmoins les Praticiens n'appellent pas cette pratique *Syncope*; car ils veulent qu'elle arriue seulement lors que la note d'vne partie est tellement opposée à l'autre, que la premiere partie de l'vne respond à la seconde de l'autre, ou au contraire... (304);
J. Fr. B. C. Majer, *Museum mus. theor. pract.* (Schwäbisch Hall 1732): *Syncopatio*. Eine wider den *Tact* angebrachte Zertheilung einer *Note* (97 b);
WaltherL (Lpz. 1732): *Syncopatione* oder *Syncope*... bedeutet eine wieder den Tacte angebrachte Rück- oder Zertheilung einer Note, so ein *Semibrevis*, *Minima* oder *Semiminima* seyn kan (590 a);
Kurtzgefaßtes mus. Lexicon (Chemnitz 1749): *Syncopatio*, ist eine musicalische Manier, wenn eine Note wegen der vorhergehenden kleinern gleichsam zertheilet und verrückt wird, so wider den Tact gehet, welches auf dreyerley Weise geschiehet, entweder allein durch den Tact, wenn nehmlich die eine Helffte der Note zu einem andern Theil des Tacts gehöret; oder, durch eine Dissonanz und den Tact zugleich; oder, durch eine Dissonanz und würckliche Zertheilung vorbesagter Note (369);
J. Le Rond d'Alembert, *Elemens de Musique theorique et pratique* (Paris 1752): Une note qui est coupée en deux par un tems, c'est-à-dire, qui commence à la fin d'un tems, & qui finit dans le tems suivant, est appellée note syncopée... (105);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): S y n k o p i r t e (r ü c k e n d e*) d u r c h s c h n i t t e n e) N o t e n nennt man diejenigen, welche beym Auszählen der Takttheile oder Glieder in Gedanken zertheilt werden müssen, oder wovon die Eine Hälfte zum vorhergehenden, die Andere aber zum folgenden Takttheile etc. gehört. (104 f.);
*) Die Benennung rückende Noten (Rückungen) bezieht sich auf das Verrücken der Takttheile (Glieder) von der ihnen eigentlich zukommenden Stelle; denn der gute Takttheil wird in die Zeit des vorhergehenden schlechten gezogen oder versetzt (104, Anm.).

(5) Im 19. und 20. Jh. wird syncopa(tio) als RHYTHMISCHE BESONDERHEIT verstanden. Im Vordergrund steht die musikalische Wirkung der Synkope, die im Hinblick auf eine metrisch gebundene, regelmäßige Folge rhythmischer Grundeinheiten als spezifische Abweichung von der mit ihr verknüpften Betonungsordnung empfunden wird. Eine wesentliche Voraussetzung für dieses Empfinden ist, daß sich der Grundrhythmus als das dominante, gleichsam verbindliche Strukturprinzip des musikalischen Zeitflusses vermittelt und zugleich eine bestimmte Stufung der Akzentuierung als regelhaft zu verstehen gibt, damit die Divergenz als solche wahrgenommen und in den Rang eines Gestaltungsmittels erhoben werden kann.

Um dem Charakteristikum Rechnung zu tragen, daß bei der Synkope vom taktischen Betonungsschema abgewichen wird, indem eine längere Note gegen die Norm auf leichter statt auf schwerer Zeit einsetzt und in der Folge auf betonter Zeit unbetont fortdauert, wird syncopa(tio) auch als ein Verfahren angesprochen, das durch Rückung bzw. Verrückung oder Verschiebung gekennzeichnet ist (siehe hierzu auch unten, III. (1)) und daher gewissermaßen dem ryhthmischen Gefühl widerspricht:

HäuserL (Meißen 1828), Art. *Synkope, synkopirte oder synkopirende Bewegung*: Wenn eine Stimme, einen Ton in einem leichten Tacttheil oder Zeittheil anschlägt, und auf dem folgenden schwereren Tacttheile noch forthält, so daß also die letzte Hälfte dieser Note auf eine schwerere Zeit fällt, als ihre erste Hälfte, so nennt man diesen Ton einen synkopirten Ton und von einer Stimme, in welcher ein oder mehrere solche synkopirte Töne vorkommen, sagt man, sie synkopire, sie bewege sich in synkopirten Noten, sie habe synkopirte Bewegung...

Die synkopirende Bewegung hat für das rhythmische Gefühl gewissermaßen etwas Widerstrebendes, indem der Anschlag des Tons auf leichterer Zeit, auf der schweren Zeit aber kein Anschlag geschieht, wodurch also jene vor dieser gleichsam begünstigt wird. – Einige Schriftsteller begreifen unter dem Namen Synkope auch die Rückung... (II, 84 f.);

BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Rhythmus*: Einige Besonderheiten im Rhythmus, wodurch derselbe gestört oder aufgehoben wird, sind:

1) die rhythmische Verrückung (Rükkung), oder die Fortdauer einer im ungeraden Takt auf die leichte Zeit fallenden Note auf der folgenden eben so leichten...

2) Die Synkope (Synkopation, Notenzerschneidung, Notenzertheilung)... oder die Fortdauer einer in jeder Taktart auf die leichte Zeit fallenden Note auf der folgenden schwerern, gebunden... Dieses Binden, diese, durch das Zusammenziehen zweyer Noten (auf gleicher Tonhöhe), besonders zweyer Dissonanzen, entstehende Bindung (Ligatur oder Legatur...) kann die synkopirte Bindung genannt werden, im Gegensatze der von der schweren auf die leichte Zeit statt findenden, und diese Synkope ist immer gemeint, wo von Bindungen die Rede ist. Manche nennen auch die Synkope eine Rückung (Verrückung), und in der Gestalt wie oben im zweyten Beyspiele eine Retardation (Aufhaltung) und Anticipation (Vorausnahme); auch Rubato tempo... (270 f.);

GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Syncopatio, Syncope*: Synkope, Zusammenziehung, ist das Verrücken der Tactglieder aus der denselben eigenthümlichen Lage. Die synkopirte Bewegung entsteht dadurch, daß eine Stimme einen Ton in einer schlechten Tactzeit angiebt und noch auf der folgenden guten aushält, so daß der Anschlag auf die leichte Zeit, auf die schwere aber kein Anschlag fällt, was für das rhythmische Gefühl etwas Widerstrebendes hat (306 b);

H. Riemann, *System d. mus. Rhythmik u. Metrik* (Lpz. 1903): Die unerläßliche Voraussetzung für das Zustandekommen der Synkopenwirkung ist eben vielmehr gerade das bestimmte Weiterempfinden der völlig gleichmäßig weitergehenden Folge der rhythmischen Grundzeiten, obgleich, solange die Synkopierung dauert, gerade auf die Momente ihres Beginns Tongebungen nicht erfolgen; aber in diesem Negieren des Grundrhythmus, dessen Weiterverfolgen aber andererseits durch die Zwischentongebungen ermöglicht wird, beruht eben das Wesen der Synkope. Man könnte sagen, daß während der Synkopierung die Hauptzeiten von ihren Unterteilungen ausgemessen werden... (90);

BrenetD (Paris 1926), Art. *Syncope*: Déplacement de l'accentuation rythmique résultant du chevauchement des temps dans la mesure, ou dans deux mesures voisines.

Dans la musique moderne notée avec barres de mesures, la Syncope se marque au moyen du signe de liaison (429 a);

LarousseD (Paris 1957), Art. *Syncope*: Elément rythmé, ayant trait à l'accentuation.

La syncope est un son articulé sur un temps faible et prolongé sur le temps fort suivant, ou sur la partie faible d'un temps et prolongé sur la partie forte du temps suivant. La syncope est dite *irrégulière* quand les deux parties de la syncope n'ont pas la même durée. Harmoniquement, la syncope a pour effet de prolonger un son du premier accord pendant la durée de l'accord suivant; elle se trouve ainsi liée à la notion de retard et à celle d'anticipation (II, 390 c);

G. Amy, Art. *Syncope*, in: *Encyclopédie de la musique* III (Paris 1961): C'est un fait rythmique constitué par la présence d'un élément accentué d'un temps faible et sa prolongation sur un temps fort. L'existence de la syncope ne saurait être séparée de la théorie de l'accentuation, qui couvre toutes les époques de la musique dite mesurée: elle est en effet liée à la distinction, à l'intérieur d'une mesure, entre temps *forts* (et demi-forts) et temps *faibles*... à l'intérieur de ce cadre rythmique, la syncope a une fonction nécessaire d'irrégularité. Ces mètres et leurs dérivés ternaires constituent l'application des principes d'une rythmique harmonique et mélodique. Toujours accentuée, la syncope prépare et amorce une résolution; mélodiquement, elle est donc *arsis*, harmoniquement, préparation et tension (dissonance). Sa fonction contrapuntique est de 1re importance et peut s'analyser en 3 moments: 1. attaque (accent), 2. dissonance (temps fort „enjambé"), 3. résolution (temps faible) (762 b).

Zuweilen wird mit Blick auf die Synkope nicht näher zwischen Metrum und Rhythmus unterschieden; so findet sich etwa in H. Riemanns *Großer Kompositionslehre* (Bd. I, Bln u. Stuttgart 1902) die Synkope unter der Überschrift „Rhythmische Variierung" (153) als „abweichende Zusammenziehungen von Unterteilungen" (155) des Taktes beschrieben, wobei ihre Wirkung durch die „Vorwärtsbeziehung" (ders., *System*..., loc. cit., 89) der auf leichter Zeit einsetzenden Note erklärt wird, während es wenige Zeit zuvor im RiemannL heißt, daß die bei der Synkopierung entstehenden Toneinsätze „dem schlichten Verlauf des Metrums" widersprächen:

RiemannL (Lpz. 31887), Art. *Synkope*: ...nennt man in der Musik die Bindung aus einem leichten Zeitwert in den

nächsten schweren hinüber, durch welche Toneinsätze entstehen, die dem schlichten Verlauf des Metrums widersprechen und Abweichungen von der schlichten dynamischen Schattierung veranlassen; harmonisch ist die Synkope entweder Verlängerung eines Akkordtons in den nächsten Akkord hinein oder Antizipation; im letztern Falle fordert die Synkope stets Accentuierung, im erstern nur dann, wenn der synkopierte Ton nicht eine einfache Lösung nimmt sondern zugleich Anlaß für eine neue Synkope wird... (969 b);
Riemann, *System...*, loc. cit.: Gerade für die packende Wirkung der Synkope ist die Vorwärtsbeziehung der leichten Zeitteile erste Voraussetzung (88 f.);
Riemann, *Große Kompositionslehre*, loc. cit.: Die Synkope hat ihr Wesen in der Einführung von Unterteilungswerten ohne Vermehrung der Zahl der effektiven Tongebungen, genauer ausgedrückt, sie entsteht durch abweichende Zusammenziehungen von Unterteilungen... Der ungerade Takt mit ungleichen Zeiten tritt nicht selten mit einer teilweisen Synkopierung auf, indem die doppelwertige schwere Zeit aufgelöst wird... (155).

Auch an anderen Stellen wird syncopation als Störung bzw. Widerspruch innerhalb des vorherrschenden Metrums, Rhythmus, Pulses oder der Akzentuierung verstanden, ohne daß zwischen diesen Kategorien Spezifizierungen vorgenommen werden:

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Syncopation*: Syncopation is, generally speaking, any deliberate upsetting of the normal pulse of meter, accent, and rhythm. Our system of musical rhythm rests upon the grouping of equal beats into groups of two and three, with a regularly recurrent accent on the first beat of each group... Any deviation from this scheme is felt as a disturbance or contradiction between the underlying (normal) pulse and the actual (abnormal) rhythm...
Normally, syncopation is only „partial," i. e., it occurs in one part only (either the melody or the bass), while other parts maintain and emphasize the normal pulse of the meter. In the late works of Beethoven, however, there occur the earliest examples of „complete syncopation," i. e., the displacement of accents in the entire texture... This procedure brings about a complete unbalance of our feeling of rhythmic security, an effect which occurs in Romantic music (Schumann) as a means of bluring, while, in modern music (jazz), it rather has the effect of a shock (726 a ff.);
New GroveD (London 1980), Art. *Syncopation*: Syncopation, as it is most widely understood, is restricted to situations in which the strong beats receive no articulation. This means either that they are silent..., or that each note is articulated on a weak beat (or between two beats) and tied over to the next beat... Because any syncopated musical line can be perceived as contrary to the pulse established by the organization of the music into bars, syncopation is related to, and sometimes used as a term for, Cross-accent, Agogic accent and Cross-rhythm; the term has also been applied, though mistakenly, to the superposition of polyphonic parts in conflicting metres...
Phrasing or articulation may be called ‚syncopated' if regularly shifted ahead of or behind the beat to create tension against the established pulse (XVIII, 469 b);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Syncopation*: A momentary contradiction of the prevailing meter or pulse. This may take the form of a temporary transformation of the fundamental character of the meter, e.g., from duple to triple or from 3/4 to 3/2..., or it may be simply the contradiction of the regular succession of strong and weak beats within a measure or a group of measures whose metrical context nevertheless remains clearly defined by some part of the musical texture that does not itself participate in the syncopation (827 a f.).

Im 20. Jh. begegnet vereinzelt eine Differenzierung zwischen Synkope und Syncopatio. Synkope wird in erster Linie als zusammenfassender Überbegriff für das mit ihm verbundene metrisch-rhythmische Prinzip verstanden und zumeist gemäß den verschiedenen Ausprägungen und Funktionsweisen innerhalb der Entwicklung vom 15. bis zum 20. Jh. beschrieben, wobei die harmonischen Aspekte unter Verweis auf die Bezeichnung Syncopatio gesondert angesprochen werden.
Syncopatio bezeichnet demgegenüber eine spezifische Art der Dissonanzbehandlung, d. h. die harmonische Aufeinanderfolge einer vorbereitenden Konsonanz, einer Dissonanz auf leichter und der sich anschließenden, durch einen Sekundschritt abwärts bewirkten Auflösung auf unbetonter Zeit. Unterschieden wird im Hinblick auf die geschichtlichen Stationen zwischen der Kontrapunktpraxis ab dem 15. Jh., der Funktion von Syncopatio als musikalisch-rhetorischer Figur seit dem frühen 17. Jh. sowie als vorbereiteter Vorhalt innerhalb der Harmonielehre:

RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Synkope*: ...in der Musik und Musiktheorie seit der Ars nova die Verschiebung der Mensur bzw. (später) der Betonung gegenüber dem jeweils herrschenden (als maßgebend empfundenen) mensuralen bzw. metrischen Ordnungsgefüge. Die Synkope setzt somit ein klar ausgeprägtes Bezugssystem voraus (Mensur, Schlagzeit, Metrum, Takt), gegen das sie sich als rhythmisches Phänomen abhebt... (928 a f.);
Art. *Syncopatio*: ...speziell Bezeichnung für die dissonierende Behandlung der Synkope nach dem Schema: konsonante Einführung..., Dissonanz auf betonter Zeit..., Auflösung auf unbetonter Zeit durch Sekundschritt abwärts... In der Harmonielehre wird die der Syncopatio entsprechende Dissonanzbehandlung als vorbereiteter Vorhalt bezeichnet (927 b f.);
Honegger/MassenkeilL (Freiburg i. Br. 1987), Art. *Synkope*: ...die Zusammenziehung einer leichten und der folgenden schweren Zählzeit im Takt, die eine Verlagerung der Betonungen provoziert. In Kunstmusik, Folklore und Jazz gleichermaßen gebräuchlich, erzielt die Synkope einen spannungsvollen Konflikt zwischen Metrum und Rhythmus... (VIII, 66 b f.);
Art. *Syncopatio*: ...sowohl allgemein für Synkope wie speziell ihre Anwendung als vorbereiteten Vorhalt im Kontrapunkt... Regelrecht aufgelöst, ist die Syncopatio eine „Figura fundamentalis" (Chr. Bernhard) kontrapunktischer Dissonanzbehandlung... (VIII, 66 b).

III. Seit etwa 1600 bezeichnet syncopa(tio) eine MUSIKALISCHE FIGUR mit charakteristischen metrisch-

harmonischen Merkmalen. Bereits im 16. Jh. lassen sich Vorläufer dieser Auffassung ausmachen, indem zum einen gelegentlich die mus. Wirkung der Synkope hervorgehoben (siehe oben, II. (2)) und sie zum anderen bisweilen als „Ornamentum" im Sinne von Zierde oder Schmuck der kompositorischen Satztechnik angesprochen wird. So benennt beispielsweise Dreßler drei spezielle „ornamenta" der musikalischen Satzkunst, und zwar syncopationes, clausulae und fugae; später heißt es auch bei Mersenne, die Synkope sei „eine der größten Zierden der Harmonie":

Praecepta musicae poëticae (hs. Magdeburg 1563) XI *De inventione fugarum*: Tribus ornamentis Clementis cantiones maxime excellunt: Syncopationibus, vicinis clausulis et fugis. De syncopatione et clausulis supra dictum est... (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 241 f.); vgl. das Zitat oben, II. (1);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez des consonances*... V, 3 *Expliquer en quelle maniere l'on peut prendre la* Syncope Harmonique, *dont on vse dans le Contrepoint figuré*: ...la Syncope est l'vn des plus grands ornemens de l'Harmonie... (294).

J. Burmeister nimmt wohl erstmals Syncopa in die musikalisch-rhetorische Figurenlehre auf und definiert sie als charakteristische kompositorische Gestalt. Er grenzt bei der Beschreibung Syncopa von Symblema ab und bezeichnet als besonderes harmonisches Merkmal von Syncopa ihre „relativa consonantia", die durch den Zusammenschluß zweier gleicher Töne in deren zweiter Hälfte entsteht. Während Burmeister in der früheren Schrift der Scheincharakter dieser Dissonanz sowie die Nähe des gesamten Strukturprinzips zur clausula betont, ist in der späteren Darstellung auch die Rede von der rhythmischen Charakteristik, die als Veränderung „des Rhythmus im Takt" beschrieben ebenso wie die harmonische Konstellation einer Auflösung bedarf:

Hypomnematum musicae poeticae (Rostock 1599): SYNCOPA est Symblemati contrarium, sit licet vicinum ornamentum, duas partes alicujus tactus vel integri vel dimidii; vel etiam quadrantis, in aliqua voce coagmentans, quarum posterior pars ex contractione, relative consonat, quam mox in locum demissum proxime vicinum consonantia subsequitur congruens, cum universâ structurâ, quæ non procul à naturâ clausularum abest.
Relativà consonantia est, quæ, licet cum iis quibus annexa est ad perpendiculum videatur dissonare, atque ob id pro discordantia haberi possit, non tamen propter Syncopen dissonat. Absoluta est quæ cum omnibus sonis ad perpendiculum connexa, consonat (f. H 3' f.);
Musica poetica (Rostock 1606): *Syncopa*... contrariô modô se habet ad Symblema. Syncopa committit Dissonantiam in Initiô Tactus Minoris, vel etjam Majoris. Dissonantia autem illa est Dissonantia relativa, & pars soni præcedentis tactus, cum qua illa est per Syncopationem in unum aliquod integrum conglutinata. Diversæ etjam partes in quoddam totum contrahuntur, quæ ratione æqualitatis tactuum & in eis connexionum concordantiam dissolutæ esse deberent (60 f.).

Im 17. Jh. zählt syncopa(tio) als „figura principalis" oder „figura fundamentalis":

J. Thuringus [Thüring], *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* (Neisse 1624): *Quæ figuræ sunt principales?* Tres.
1. *Commissura*...: 2. *Fuga*...: 3. *Syncopatio*... (98);
Sesquitur jam tertia figura principalis, quæ est Syncopatio, figura omnibus notissima.
Quid vocant Musici Syncopationem?
Cum majores notulæ inclusæ minoribus contra tactum incedunt, quæ ratio & artificiosum & gratum & suavem reddit cantum; usurpatur celeberrime in Discantu, in cæteris non ita frequenter (II, 119 f.).
A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) V, 19: Figuræ principales tres sunt, Commissura, Syncopatio, Fuga (I, 366);
Secunda figura [principalis] est Syncopatio, de qua cum abundantissime in alio capitulo particulari actum sit, superuacaneum esse arbitror, ea denuo repetere... (I, 368);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): Die bißher abgehandelte *Syncopatio* und zweyerley *Transitus* sind nebst der *Fuga*... *Figurae fundamentales*, und sind die lieben Alten von solchen gar nicht abgegangen (ed. Benary, Lpz. 1955, 152).

(1) Seit dem 17. Jh. dienen die Ausdrücke LIGATUR(A), BINDUNG UND RÜCKUNG entweder als Synonyme zu syncopa(tio) oder benennen eng verwandte Figuren. Während die Bezeichnungen Ligatura oder Bindung eher eine Beziehung zur vokabularen Grundbedeutung von syncopa(tio) im Sinne von Zusammenziehen erkennen lassen, verweist das Wort Rückung stärker auf die metrisch-rhythmischen Qualitäten des Synkopen-Prinzips.
Häufig findet sich eine Gleichsetzung von syncopatio bzw. Syncopation und ligatura, die durch das gemeinsame Kennzeichen einer Rückung beschrieben wird. Charakteristisch ist beispielsweise Bernhards Auffassung von Syncopation und Ligatur als gleichbedeutende Bezeichnungen einer musikalischen Figur, deren rhythmisches Merkmal eine „rükkende Note" sei, die in harmonischer Hinsicht „gegen ihren ersten Theil eine *Consonantz*, und gegen den anderen Theil eine *Dissonanz*" habe, welche mit einem Sekundschritt abwärts in eine nachfolgende Konsonanz aufgelöst werden müsse. Eine ähnliche Darstellung, bei der die Eigenschaft der Rückung ebenfalls Bestandteil der Begriffsdefinition ist, findet sich bei Walther. Im Unterschied dazu verwendet Scheibe zusätzlich das Wort Bindung als Überbegriff von „Ligatura und Syncopatio, oder Synkope", wobei er nachfolgend ausführt, daß die solchermaßen angesprochene Figur ebenso auch „eine zierliche Rückung des Taktes" genannt werde:

W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis* (Ingolstadt 1631), Cap. *De ligatura seu syncopatione*: Syncopatio est cum maiores notulæ inclusæ minoribus contra tactum incedunt: idem est ligatura (26);
Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (um 1660), Cap. XIX *Von d. Syncopation*: 1) Die *Syncopation*, welche

etliche eine *Ligatur* nennen ist, wenn eine rückende Note gegen eine *Consonantz* und *Dissonantz* stehet.
NB. Unter die rückenden Noten gehören auch die durch einen Punkt vermehrte[n].
2) Daher soll die rückende Note gegen ihren ersten Theil eine *Consonantz*, und gegen den anderen Theil eine *Dissonantz* haben...
4) Die auff die rückende folget muß eine *Secunde* fallen und *consoniren* (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel ²1963, 67 f.);
ders., *Ausführlicher Ber. vom Gebrauche d. Con- u. Dissonantien* (hs. um 1665), Cap. *Von d. Ligatur.* 1) *Ligatura*, sonst auch *Syncopatio* genand, ist, wenn eine rückende Note gegen einer *Consonans* und *Dissonans* zu finden.
2) In solcher *Ligatur* ist folgendes zu beobachten: (1) daß sie sich rücken müße, (2) daß ihre Helffte gut, die andere schlimm sey. (3) daß die nächste auf die rückende folgende Note eine *Secunda* niedriger stehe (loc. cit., 144);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708), *Vom Gebrauch d.* Dissonantien: *Syncopatio* oder *Ligatura* ist, wenn die Noten wieder den *Tact tractiret* werden, und so lange *inaequaliter* einhergehen, biß sie mit dem *Tacte* wieder in Ordnung kommen...
Diese Rückung geschicht entweder *cum* oder *sine Dissonantiarum intermixtione* (ed. Benary, Lpz. 1955, 140);
J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745, 76. Stück vom 9. 2. 1740): Was endlich die Figuren betrifft, die insgemein von den Componisten dafür angesehen werden: so sind solche der Durchgang, (*Transitus*) die Bindung, (*Ligatura* und *Syncopatio*, oder *Syncope*) und endlich belegen auch einige noch die Fuge, und den doppelten Contrapunct mit dem Namen der Figuren (698 f.);
Ligatura und *Syncopatio*, oder *Syncope*, die Bindung, ist, wenn aus zwo Noten eine gemachet wird, also daß wider die gewöhnliche Beschaffenheit oder Eintheilung des Taktes, eine accentuirte Note an die unaccentuirte Note gebunden ist. Diese Figur dienet eigentlich dazu, den Gebrauch der Dissonanzen angenehmer und lieblicher zu machen; wiewohl sie auch sehr oft nur bey den Consonanzen gebrauchet wird. Sonst nennet man sie auch eine zierliche Rückung des Taktes. Sie besteht aber insgemein aus drey Noten. Die erste Note ist unaccentuiret, die zweyte Note aber ist accentuiret, und kann also bald eine Consonanz bald auch eine Dissonanz seyn; die dritte Note ist, so wie die erste, unaccentuirt, und wird als die Auflösung der mittlern Note, welche an die erstere gebunden war, angesehen (698 f., Anm. 2).

Der Ausdruck Rückung wird aber auch als eigenständiges Begriffswort gebraucht, das gleichfalls als Synonym von syncopa(tio) verstanden wird. Als beispielhaft lassen sich die Ausführungen H. Chr. Kochs ansehen, der 1802 Rückung mit der Erklärung verzeichnet, daß dieses Wort „längst... als Kunstwort... mit dem Ausdrucke Syncopation (Syncope) völlig gleichbedeutend gebraucht worden" sei; nachfolgend differenziert er allerdings zwei unterschiedliche Arten der Rückung, und zwar einerseits die Bindung sowie andererseits die Antizipation bzw. Retardation. 1807 handelt Koch hingegen Bindung, Ligatura, Rückung und Syncopation zusammenfassend ab, indem nur auf die gemeinsame metrisch-ryhthmische Charakterisierung, nicht aber auf die harmonischen Besonderheiten eingegangen wird:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Rückung*: Schon längst ist dieses Wort, als Kunstwort betrachtet, mit dem Ausdrucke Syncopation (Syncope) völlig gleichbedeutend gebraucht worden, und man siehet hieraus, daß dadurch eine gewisse Stockung in der Bewegung des Taktes angezeigt werden soll. Man gebraucht es am gewöhnlichsten, diejenige Stockung im Flusse des Taktgewichtes zu bezeichnen, welche daher entstehet, wenn in einer Stimme zwey Noten von gleicher Dauer, von welchen die erste im Nachschlage, die zweyte aber in dem unmittelbar darauf folgenden Anschlage stehet, zusammen gebunden werden...
Geschieht dieses Anbinden der im Anschlage stehenden Note an die vorhergehende nachschlagende unter solchen Gliedern des Taktes, die man Takttheile nennet, ...so pflegt man diese Art der Rückung am gewöhnlichsten eine Bindung, oder eine Aufhaltung der Harmonie zu nennen; und durch diese Aufhaltungen entstehen die so genannten zufälligen Dissonanzen.
Geschieht aber dieses Anbinden bloß unter Taktgliedern oder Taktnoten, oder unter durchgehenden und Wechselnoten, ...so wird dieser Prozeß am gewöhnlichsten mit den Ausdrücken A n t i c i p a t i o n und R e t a r d a t i o n bezeichnet (1275 f.);
Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807): B i n d u n g (*Ligatura*), R ü c k u n g und S y n c o p a t i o n, sind Wörter, womit man anzeigt, daß eine Note, die in der guten Taktzeit stehet, an die nemliche unmittelbar vorhergehende und im schlechten Takttheile stehende Note angehängt, und also ohne erneuerten Anschlag vorgetragen werden soll, oder mit andern Worten, daß eine in dem schlechten Takttheile vorhandene Note auf dem folgenden guten Takttheile fortklingend erhalten werden soll... (58).

Die Gleichsetzung von Synkope oder Synkopation mit Bindung begegnet etwa auch Mitte des 17. Jh. im englischen Schrifttum bei Butler und Simpson, die alternativ mit Syncope oder Syncopation von „Binding" sprechen, aber auch – was wohl eher als Ausnahmefall bei Butler zu betrachten ist – von Alligatio mit Verweis auf S. Calvisius:

Ch. Butler, *The Principles of Musik in Singing and Setting* (London 1636): Syncope is the Disjoining and Conjoining of a Mesure-note: when (in respect of Time) it is disjoined into 2 Partes; whereof the former is conjoined with the precedent half-note in one Time, and the latter with his subsequent half-note in an other Time: The Conjoining of which latter with his half-note following, is called by *Sethus Alligatio*, and by *Morley*, Binding (64);
Chr. Simpson, *The Division-violist, or, An Introduction to the Playing upon a Ground* (London 1659): ...*Syncopation*, or *Binding*: that is; when a *Note* of *One Part*, ends, and breaks off, upon the *middle* of some *Note* of a different *Part*... (15).

J. Mattheson wiederum differenziert zwischen „*Synkopation* oder Rückung" auf der einen sowie „*Ligatura*, oder Bindung" auf der anderen Seite. In harmonischer Hinsicht trifft er 1713 die Unterscheidung, daß „eine *Ligatura*... lauter *Dissonantien*" habe,

während die „*Syncopation* auch aus *Consonantien* wol bestehen kann"; daneben macht er für beide Figuren die Verknüpfung gleicher Noten über taktmäßige Schwerpunkte hinweg geltend, wobei die Synkope innerhalb des Taktes angesiedelt wird, während sich die Ligatur über einen Takt hinaus in den nächsten fortsetzt. 1722 greift Mattheson diese beiden Aspekte wieder auf und ergänzt sie dadurch, daß Synkope als melodisches, Ligatur hingegen als harmonisches Prinzip zu verstehen sei:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Eine *Syncopation* oder Rückung ist, wenn man einer *Note* oder *Pause* die Helffte nimmt, und selbige der folgenden *Noten* oder *Pausen* zuleget...
also daß der Durchschnitt des *Tactes* recht mitten in die *Note* trifft.
Ligatura, oder Bindung aber ist, wenn die am Ende oder in der Mitten der egalen *Mensur* (denn *allabreve* hat nimmer eine *inegale*) befindliche *Note* noch länger als der *Tact*, es sey nun im Auffheben oder Niederschlagen, es sonst zu leyden scheinet, soll ausgehalten werden...
Weil sich nun die *Syncopationes* und *Ligaturen* einander sehr gleich sehen, so macht man den Unterscheid, daß eine *Syncopation* auch aus *Consonantien* wol bestehen kan; eine *Ligatura* aber lauter *Dissonantien* haben will (145 f.);
Critica Musica I (Hbg 1722) I: Was ausser denselben [sc. den Ligaturen] vorkommt, und mit den Bindungen einige Gemeinschafft hat, sind nichts anders, als blosse Syncopen, welche zwar nicht *genere;* doch aber *specie* von den Ligaturen unterschieden sind. Vor Alters begriffe man es alles unter der *Syncope;* nun aber macht man eine merkliche *distinction:* nicht nur darinn, daß eine Ligatur aus Dissonanzen bestehen müsse, da sonst die Syncope auch wohl mit Consonanzen verrichtet werden kann; sondern hauptsächlich darinn, daß die Ligatur obige Gränzen, *ratione loci & temporis*, die Syncope hergegen dergleichen nicht habe, sondern genug sey, wenn sie auf anschlagende oder *accentuirte* Noten fällt, ohne sich, weder *ad thesin* noch *arsin*, zu binden. Es ist die Syncope von der Ligatur noch in einem anderen Stücke unterschieden, nemlich: in dem, daß diese allemahl *respectu harmoniæ;* jene aber *respectu melodiæ* verstanden werden müsse (34).

Vorläufer einer harmonischen Differenzierung zwischen Synkope und Ligatur bzw. Bindung finden sich schon im ausgehenden 16. Jh. im französischen Schrifttum. So unterscheidet Yssandon zwei Arten von syncope: der als „entrelasseure" (von franz. entrelacement, Verflechtung, Ineinanderflechten) bezeichnete Typus besteht nur aus konsonanten Zusammenklängen, während sich die „ligature" aus einer Dissonanz mit nachfolgender Konsonanz zusammensetzt; Blockland de Montfort wiederum verwendet den Terminus „Entrelaceure" als Synonym von „Syncopation", ohne auf die harmonischen Qualitäten einzugehen:

I. Yssandon, *Traité de la Musique Pratique* (Paris 1582), *Du syncope*: Encores que ne soit pas grand besoing parler du syncope, si est-ce qu'il se fait en deux façons, à scauoir per discrepantiam, & sine discrepantia: celuy qui se fait sans discrepance ou discord, est quand vne note mineur est mise entre deux majeurs, tellement qu'il semble que la mesure se rompe: au jourdhuy l'on nomme cela entrelasseure, celuy qui est cum discrepantia, est quand vne partie de la note est mauuaise & l'autre bonne, & se nomme ligature (f. 20');
Blockland de Montfort, *Instruction méthodique* (Lyon 1587), Kap. XIII *De Entrelaceure, ou Syncopation*: Qvand entre deux petites notes, il en y a quelques autres notes plus grandes, nous appellons cela Entrelaceure, ou Syncopation (47).

Die Gleichsetzung von Synkope und Ligatur läßt sich bis ins 19. Jh. verfolgen. Castil-Blaze listet vier in diesem Zusammenhang verschiedene Notenwerte auf:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Syncope*: Quelques-uns apellent la *syncope*, *ligature*.
On distingue quatre espèces de *syncopes* ou *ligatures*, savoir: la *brévissime*, la *brève*, la *longue*, la *très-longue* (II, 288).

Darüber hinaus lassen sich weitere Wortbildungen belegen, die auf syncopa(tio) in einschränkendem oder näher spezifizierendem Sinne bezogen sind. Mit den nachfolgend in Rede stehenden Figuren verbindet syncopa(tio) zum einen das Prinzip einer rhythmischen Schwerpunktverlagerung, die aus dem Zusammenschluß zweier gleicher Noten resultiert, die auf unbetontem Schlag beginnen und auf betontem Schlag enden; zum anderen kennzeichnet diese Verbindung im Hinblick auf das vertikale musikalische Gefüge ein konsonantes Intervallverhältnis zwischen der ersten Notenwerte sowie ein dissonantes Intervallverhältnis zwischen der zweiten Note und den übrigen beteiligten Stimmen des Satzes. Die Unterschiede der einzelnen Figuren betreffen nun entweder die Art des Zusammenschlusses der beiden Notenhälften oder der Auflösung der Dissonanz.

(a) Von quasi-syncopatio bzw. quasi syncope wird gesprochen, wenn die zweite der beiden Noten, die diese Figur des „Stylo gravi" konstituieren, nicht durch Überbindung mit der ersten verschmolzen ist, sondern ERNEUT ANGESCHLAGEN wird:

Bernhard, *Tract. compos. augmentatus*, loc. cit., Cap. XVI *Vom Stylo gravi*: 4) Im *Stylo gravi* werden gebraucht folgende *Figuren*: (a) *Transitus*, (b) *Quasi-transitus*, (c) *Syncopatio*, (d) *Quasi-Syncopatio* (63);
Cap. XX *Von d. Quasi-Syncopatione*: 1) *Quasi-Syncopatio* ist der gebundenen oder rückenden Stimme Aufflösung.
2) die richtet sich allerdings nach denen Regeln der *Syncopation*, und hat keine statt wo dieselbe nicht seyn kan.
3) Sie wird aber selten gebraucht, doch zum meisten in der *Quarta*, als welche doch nicht so sehr von der Natur der *Dissonantzen participiret* (70);
KochL, loc. cit.: *Quasi syncope*, hieß sonst die Figur, bey welcher eine Note, die in dem Aufschlage des Taktes angeschlagen hat, in dem unmittelbar darauf folgenden Niederschlage wiederholt, aber nicht gebunden, sondern von neuem angeschlagen wird (1209).

(b) Unter retardatio wird eine Figur verstanden, die die metrisch-ryhthmische Beschaffenheit von syncopa(tio) imitiert, aber in harmonischer Hinsicht von ihr abweicht, indem sich mit der ersten Note dieser Figur die Erwartung eines Sekundschritts aufwärts verknüpft, der mittels der angehängten gleichen zweiten Note hinausgezögert und folglich verspätet vollzogen wird. Der Unterschied zu syncopa(tio) besteht somit letztlich in der ENTGEGENGESETZTEN AUFLÖSUNGSRICHTUNG DER SEKUNDBEWEGUNG, die bei dieser in der Regel abwärts führt:

Bernhard, *Ausführlicher Ber. vom Gebrauche...*, loc. cit., Cap. XIX *Von d. Retardation*: 1) *Retardatio* ist eine Versäumung, wenn nehmlich eine Note eine *Secunda* steigen solte und sich zu lange vor dem Steigen auffhält.
2) Sie ist aber erfunden zur *Imitation* der *Syncopation* mit diesem Unterscheide, daß, wo sich die *Syncopation* herunterwerts lößet, so thut solches die *Retardatio* auffwerts (151);
Walther, *Praecepta...*, loc. cit.: [*Retardatio*] ist eine Versäumnung oder Aufhaltung, wenn neml[ich]. eine Note, so um eine *Secunde* steigen solte, sich zu lange vor dem steigen aufhält... Diese *Figur* ist *ad imitationem syncopationis* mit diesem Unterscheid erfunden worden, daß, wo die *Syncopation* sich herunter läßet, so thut solches die *Retardation* hinaufwarts (155).

(c) Auch die Prägung syncopatio catachrestica, die Bernhard neben superjectio, anticipatio, subsumtio, variatio, multiplicatio und prolongatio als Figurenbezeichnung des „Stylus luxurians communis" anführt, verweist auf eine von der herkömmlichen Ausprägung ABWEICHENDE HARMONISCHE CHARAKTERISTIK. Bernhard benennt drei verschiedene Möglichkeiten: 1. der angebundenen zweiten Note der Figur schließt sich zwar ein Sekundschritt abwärts an, doch mündet dieser nicht in eine Konsonanz; 2. der erste Teil der Figur bildet keine vollkommene Konsonanz; 3. die Figur schließt mit einem anderen Intervallschritt als dem einer Sekunde. Bei Mattheson sowie Walther heißt es nur, die Dissonanz werde durch eine weitere fortgesetzt oder in eine „weitentlegenere, und höhere Consonanz" aufgelöst; später fügt Mattheson ergänzend hinzu, daß dieses Verfahren vor allem auf Quarten bezogen sei:

Bernhard, *Tract...*, loc. cit., Cap. XXVIII *Von d. Syncopatione catachrestica*: 1) *Syncopatio catachrestica* ist, wenn eine *Syncopatio* nicht, wie die Regel erfordert, durch eine folgende *Consonantz*, so eine *Secunde* tieffer ist, *resolviret* wird.
2) Und ist dreyerley: Entweder die gebundene Stimme fält zwar eine *Secunde* aber nicht in eine *Consonantz*. Solches geschiehet, wenn die *Septima* durch die falsche *Quinte resolviret* wird...
3) Wo das erste Theil der rückenden Note nicht recht völlig *consoniret*, ist die andere Art...
4) Oder die Note, so auff die rückende folget, fält nicht eine *Secunde*... (77);
Mattheson, *Critica Musica* II (Hbg 1725) VI: Meine *resolutiones*, oder *Syncopationes catachresticæ* bekommen auch ihr Theil, weil D. Pebusch gesagt hat, die Alten hätten sie schon alle gehabt. Ich habe solches nicht riechen können, und unsre Gedanken mögen sich gar wohl in vielen Stücken mit der Alten ihren begegnen. Inzwischen ist das eine *Syncopatio catachrestica*, wenn eine dißonirende Note nicht, wie es sonst die Regel erfordert, durch eine folgende consonirende, die um einen Grad tiefer liegt, aufgelöset wird; sondern sich durch eine andre, fremdere, weitentlegenere, und höhere Consonanz, auch wohl gar durch eine abermalige Dißonanz, einen Ausweg suchet (151);
Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): *Syncopatio catachrestica* heisset eine solche ausserordentliche Rückung, wenn eine Dissonantz ungewöhnlicher Weise ausgelöset wird: und das kan von verschiedenen figürlichen Gängen gesagt werden, obgleich am meisten von den Qvarten. Das Griechische Wort, κατάχρησις, heißt sonst ein Misbrauch, wovon besagte Syncopation ihren Nahmen hat (310, Fußnote).

(d) Im 18. Jh. finden sich vereinzelt spezielle Begriffsbildungen, die auf bestimmte Formen oder von der Norm abweichende Ausprägungen des Synkopen-Prinzips bezogen sind. Mit den Ausdrücken syncope consonans aequivagans bzw. syncopatio sine dissonantiarum intermixtione wird beispielsweise die REIN KONSONANTE und gleichzeitige synkopische Verschiebung sämtlicher Stimmen eines Satzes bezeichnet:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Syncope*: La premiere [„sorte de *Syncopes*"] est quand toutes les parties *syncopent* en même temps mais sans *Dissonance*, se contentant d'aller toutes uniformement à contre-temps ou contre l'ordre naturel de la mesure. C'est ce que quelques-uns apellent *Syncope consonans* ou *equivagans*. On en voit rarement, parce qu'elle n'est pas trop bonne, ny trop estimée des Connoisseurs (129);
WaltherL, loc. cit.: *Syncope consonans æquivagans*, oder *Syncopatio sine dissonantiarum intermixtione*, ist: wenn alle Stimmen zugleich ohne *dissonanz* sich rücken, und wieder den Tact gehen (590 b).

(e) Der Terminus syncope consonans desolata verweist ebenfalls auf die Ausbildung eines ausschließlich konsonanten harmonischen Kontextes durch den Verzicht auf das dissonante Intervall, das in der Regel die zweite Hälfte einer Synkope kennzeichnet, wobei allerdings im Unterschied zur syncope consonans aequivagans NUR EINE STIMME DES SATZES das rhythmische Synkopen-Prinzip realisiert. Im BrossardD findet sich dazu der Hinweis, daß das beschriebene Verfahren im Italienischen auch als Contrapunto legato angesprochen werde:

BrossardD, loc. cit.: La 2ᵉ [„sorte de *Syncopes*"] est un peu meilleure, c'est lorsqu'il n'y a qu'une des Parties qui *syncope*, mais sans aucune *Dissonance*. C'est ce que les Italiens apellent *Contrapunto legato*, parce que souvent on est obligé de lier les Nottes *syncopées*. Quelques uns la nomment *Syncope consonans desolata* (129);

WaltherL, loc. cit.: *Syncope consonans desolata* ist: wenn nur eine Stimme, und zwar ohne *dissonanz* sich rücket (590 b).

(f) Als weiterer Typus begegnet unter der Bezeichnung syncope consono-dissonans die Beschreibung der Synkope im eigentlichen Sinne, die sich harmonisch aus einer Konsonanz und einer nachfolgenden, herkömmlich durch einen absteigenden Sekundschritt sich auflösenden Dissonanz zusammensetzt. Im WaltherL wird zusätzlich auf die (auch oben, in Abschnitt II. (3)(c) dargestellte) Unterscheidung zwischen der Synkopenbildung innerhalb eines Taktes bzw. über dessen Grenzen hinaus hingewiesen:

BrossardD, loc. cit.: La 3e [„sorte de *Syncopes*"] enfin, c'est lorsqu'il n'y a qu'une partie qui *syncope* & qu'on fait servir cette *Syncope* à mettre en œuvre quelque *Dissonance*. C'est ce que les Italiens apellent *Contrapunto sincopato*, & quelques-uns en Latin, *Syncopa consono-dissonans*, & c'est principalement de celle-là qu'il s'agit icy. Mais pour la pratiquer comme il faut, voicy quelques observations (129);
WaltherL, loc. cit.: *Syncope consono-dissonans* ist: wenn der erste Theil der Note, so wieder den Tact gehet, *consoniret*, der zweyte Theil aber derselben *dissoniret*, worauf wieder eine *Consonanz* folget, welche die *syncopirte* Stimme mit ordentlichen Absteigen machet. Diese ist wiederum zweyerley: *Tactualiter dissecta* und *Realiter dissecta*. Jene behält die *syncopirte* oder wieder den Tact gehende Note ganz: diese aber zertheilet sie wegen des Texts würklich (590 b).

(2) A. B. Marx versteht Synkope als „taktische Figur". Dieses Verständnis trägt in gewisser Weise dem Aspekt Rechnung, daß die Synkopenbildung seit der Ausprägung des Akzentstufentaktes zumeist als spezifische Abweichung von der taktgebundenen Schwerpunktsetzung begriffen wird:

Art. *Synkope*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838): ...eine besondere taktische Figur, die darin besteht, daß man die zweite Hälfte des ersten Takttheils oder Taktgliedes (oder irgend einer Taktgröße) mit der ersten Hälfte des folgenden Takttheils u. s. w. zu Einem Tone verbindet...
Die Synkope verwischt... die Absonderung der Takttheile oder Taktglieder, indem sie sie in einander zieht, daher auch ihr Name..., der einen Zusammengriff, ein Miteinanderanschlagen andeutet. Daher ist nun diese Figur sehr für Verschmelzen, Aneinanderschwebenlassen der Töne, für einen ziehenden oder auch schleppenden Gang der Melodie geeignet (552 f.).

Zugleich werden dabei die affektiven Qualitäten im Begriffsverständnis von Synkope als musikalischem Ausdrucksmittel kenntlich:

Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): ...man fühlt, wie sich der Tonsetzer im zweiten Takte besonnen, was nun anzufangen sei? wie er dann eine Synkope als Würze hineingethan und sich einschlafend zur Tonika wieder niedergelassen hat (218);
ders., Art. *Synkope*, in: Schilling, *Encyclopädie...*, loc. cit.: Werden aber die synkopirenden Töne gelind oder stärker accentuirt, so treten sie in einen Widerspruch mit den das Tonstück im Ganzen durchherrschenden Takttheilen, und können dann einen bald neckischen, bald heftigen oder leidenschaftlichen Ausdruck annehmen (553);
[E. Th. A. Hoffmann], Rezension von A. Rombergs *Pater Noster* (AmZ XII, 1809/10): Die Blasinstrumente unterstützen die Sänger, während die syncopierten Noten der Violinen den Satz noch mehr beleben und den Ausdruck des beängsteten Gemüths erhöhen (211).

IV. Ende des 19. sowie Anfang des 20. Jh. begegnen die Ausdrücke syncopation und syncopated music in den USA im Zusammenhang mit Ragtime und Jazz. Kurz nach dem Aufkommen der Bezeichnung Ragtime um die Jahrhundertwende (→ *Ragtime* I. (1)) wird über eine längere Zeitspanne hinweg in verschiedenen amerikanischen Zeitschriften eine Kontroverse über die besondere Stilistik dieser Musik geführt; als hervorragendes Merkmal gilt vor allem die Rhythmik, so daß vielfach die Kennzeichnungen „ragtime (music)" und „syncopated music" gleichrangig verwendet werden. Unterschiedlich fällt dabei allerdings die historische Verortung des Synkopen-Prinzips aus: Während auf der einen Seite Vorläufer innerhalb der europäischen Musikgeschichte angeführt werden, um eine spezifische Verwurzelung und somit Kontinuität des Hauptcharakteristikums von Ragtime music hervorzuheben, wird auf der anderen Seite die Synkopen-Rhythmik als innovative Besonderheit akzentuiert und in erster Linie afroamerikanischen Einflüssen zugute geschrieben. Bereits im Juni 1899 findet sich unter der Überschrift *Ragtime* in der Zeitschrift The Etude ein anonym verfaßter Aufsatz, der eine musikhistorisch weitgespannte, von der Gregorianik bis zu Beethoven reichende Sammlung von Beispielen für synkopierte Rhythmen präsentiert, um die „respectable genesis" der Ragtime music zu belegen, die im wesentlichen „syncopated rhythm" sei; dementsprechend verwendet der Autor fast durchweg und in bisweilen kurios anmutender Weise den Ausdruck ragtime, wenn von Synkopierungen die Rede ist, wobei freilich im Rahmen dieses quasi-historischen Überblicks nur auf die rhythmische, nicht aber auf die harmonische Dimension des Synkopen-Prinzips eingegangen wird:

Ragtime music has a respectable genesis; an old, venerable one indeed. We need not go farther back than to the music of the godlike Beethoven to find examples of ragtime music; though formerly known under a more respectable technical name, that of syncopation. So ragtime music is simply syncopated rhythm maddened into a desperate iterativeness; a rhythm overdone, to please the present public music taste (zit. nach: *Jazz in Print (1856–1929). An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*, hg. von K. Koenig, Hillsdale, N. Y. 2002, 51 a f.).

Die Gleichsetzung von syncopated music oder syncopation mit ragtime wird deutlich in einem Aufsatz desselben Jahres, der eine vergleichbare geschichtliche Herleitung unternimmt, indem nunmehr Werke verschiedener Komponisten als Beispiele für „genuine Synkopierung" (oder „ragtime") angedeutet werden:

Anon., *Syncopated Music* (Brainard's Mus. Journal, Autumn 1899): Syncopated music is no new mouvement; it has been known and recognized as an inspiring rhythm since music has been known. It has been used with fine effect by almost every composer of note. It has a bright, pleasing effect, and gives variety when introduced sparingly.
In many measures in the works of Mozart and Mendelssohn we find genuine syncopation (or „ragtime"), but so hidden by its surroundings as to be hardly discernible. There are a number of examples in the writings of that master of harmony and technique, Johann Sebastian Bach (ibid., 59 a f.).

Derart enge Verknüpfungen von Ragtime sowie daneben von Jazz mit dem Begriffswort syncopation bzw. syncopated music lassen sich im amerikanischen Musikjournalismus bis in die 1920er Jahre hinein belegen, wobei bisweilen auch – zumeist nicht in die Tiefe dringende – Differenzierungen zwischen dem deutlicher harmonisch geprägten Jazz und der eher rhythmisch betonten syncopated music vorgenommen werden:

Anon., *The mus. possibilities of Ragtime* (Metronome, 1903): As its name implies, ragtime is no special style of composition, but merely a rhythm. Every melody can be transformed into ragtime, providing we tear its rhythm to tatters. It is primarily based upon the principle of syncopation (ibid., 76 a);
M. A. Bickford, *Something about Ragtime* (The Cadenza, September 1913): The writer, for one, is in favor of restricting the word *ragtime* to its original definition, as meaning that time or rhythm in which the dominating and characteristic feature is *syncopation*.
Syncopation is almost as old as musical composition, and was frequently used by Bach, Mozart, Beethoven, Schubert and many other great composers. It appears in their compositions, however, only to produce certain occasional effects, never as a feature. It was reserved for America and the enlightened twentieth century to give it predominant importance! (ibid., 97 b);
G. Valentine, *Jazz and syncopated music* (The Mus. Courier, 21. 2. 1924): But there is a distinct difference between jazz music and syncopated music, better known as ragtime music. Jazz music is young in comparison with syncopated music, and syncopated music is as old as, or older than, our Negro melodies. This is proof that jazz and syncopated music are not the same. Syncopated music is almost explained in its name. In this kind of music the accent is shifted from a regular strong beat to a weak or unaccented beat making the time seem ragged. But jazz music is syncopated music that has become demoralized by harsh and superfluous embellishments (ibid., 277 a).

Sporadisch finden sich Versuche, die rhythmischen Eigenschaften von Ragtime music genauer zu umschreiben, etwa als „unnatürliche Synkopierungen" oder als „eine bestimmte Art des Synkopierens – und zwar ein beharrliches Synkopieren in einer Stimme, das dem exakten Rhythmus einer anderen widerstrebt"; allerdings sei diese Definition keineswegs ausreichend, da Ragtime „eine Würze" habe, „die keine Definition erfassen" könne:

Anon., *The mus. possibilities of Ragtime* (Metronome 1903): The continuous re-appearance and succession of accentuations on the wrong parts of the bar and unnatural syncopations imparts somewhat of a rhythmic compulsion to the body which is nothing short of irresistible and which makes itself felt even before the ears have discerned the time or rhythmic value of the various parts of the bar (ibid., 75 b);
H. K. Moderwell, *Ragtime* (The New Republic, 16. 10. 1915): Ragtime is not „merely syncopation." It is a certain sort of syncopation – namely, a persistent syncopation in one part conflicting with exact rhythm in another. But of course this definition is not enough. Ragtime has its flavor that no definition can imprison. No one would take the syncopation of a Haydn symphony to be American ragtime (ibid., 103 a).

D. Gr. Mason beschreibt die Ragtime-Rhythmik als „eine Synkopierung halber Schläge", die so angeordnet sei, als würden „gewisse vergleichsweise starke Akzente körperlich vorwärts gedrängt" werden, und zwar „jene in der Mitte des Taktes", wobei diesem Schema der Text und die Melodie angepaßt seien. In einschränkendem Sinne verweist allerdings Mason zugleich darauf, daß der regelmäßige rhythmische Puls oftmals auch unterbrochen werde, um Synkopen vorrangigen Stellenwert einzuräumen, oder vollständig pausiere. Das Vage und eher Unpräzise dieser Beschreibung ist letztlich typisch für die meisten Bemühungen jener Jahre, die Synkopen-Rhythmik der Ragtime music genauer zu fassen:

Concerning Ragtime (The New Music Review, März 1918): As for rag rhythm itself, the sole distinctive feature of this music, it has undoubtedly something of real piquancy. The trick, it will be noted, is a syncopation of half-beats, arranged so as to pull bodily forward certain comparatively strong accents, those at the middle of the measures, a scheme to which words as well as melody conform. The left hand meanwhile gives the regular metrical division of the measure, and a writer in the *London Times*, defining ragtime as „a strongly syncopated melody superimposed on a strictly regular accompaniment," points out that „it is the combination of these two rhythms that gives ‚ragtime' its character." This is perhaps not strictly true, since in some of the most effective bits of ragtime the metrical pulsation may give way momentarily to the syncopation, and everyone remembers those delightful times of complete silence in which the pulse is kept going mentally, to be finally confirmed by a crashing cadence. But it is usually the case that both time schemes, metrical and rhythmical, are maintained together (ibid., 122 b f.).

Eine ähnliche Problematik zeigt sich auch bei der Beschreibung des Synkopen-Prinzips mit Blick auf die übergeordnete Kategorie, indem der „synkopierte Rhythmus" als spezifisches Kennzeichen von

Jazz music gilt, aber hinsichtlich der harmonischen Gestaltung ein Unterschied zum Ragtime besteht. Die Art der Synkopenbildung wird jedoch ebenso wenig detailliert erläutert wie die harmonischen Besonderheiten, allerdings wird in diesem Fall Synkopieren generell als ein Ausdrucksmittel gedeutet, das den Wunsch nach Freiheit artikuliere, der nicht nur der Jazz- und Ragtime music, sondern auch der Volksmusik der slawischen Länder zugrunde liege:

A. Sh. Faulkner, *Does Jazz put the sin in syncopation?* (Ladie's Home Journal, August 1921): Many people classify under the title of „jazz" all music in syncopated rhythm, whether it be the ragtime of the American Negro or the csardas of the Slavic people. Yet there is a vast difference between syncopation and jazz...
Jazz is not defined in the dictionary or encyclopedia. But *Groves' Dictionary of Music* says that „ragtime" is a modern term of American origin, signifying in the first instance broken ryhthm and melody, especially a sort of continuous syncopation... Syncopation, this curious rhythmic accent on the short beat, is found in its most highly developed forms in the music of the folk who have been held for years in political subjection. It is, therefore, an expression in music of the desire for that freedom which has been denied to its interpreter. It is found in its most intense forms among the folk of all the Slavic countries, especially in certain districts of Poland and Russia, and also among the Hungarian gypsies...
What of Jazz? It is hard to define jazz, because it is neither a definite form nor a type of rhythm... Jazz does for harmony what the accented syncopation of ragtime does for rhythm. In ragtime the rhythm is thrown out of joint, as it were, thus distorting the melody; in jazz exactly the same thing is done to the harmony. The melodic line is disjointed and disconnected by the accenting of the partial instead of the simple tone, and the same effect is produced on the melody and harmony which is noticed in syncopated rhythm. The combination of syncopation and the use of these enharmonic partial tones produces a strange, weird effect, which has been designated „jazz." (ibid., 152 b f.).

Lexika aus der zweiten Hälfte des 20. Jh. sprechen rückblickend von Synkopierung als eigenständigem Charakteristikum des amerikanischen Jazz und Ragtime und verwenden in diesem Zusammenhang zur Präzisierung und Abgrenzung den Ausdruck offbeat:

S. Borris, Art. *Synkopen*, in: *Lexikon Pop* (Wiesbaden 1977): Synkopen sind Akzentverlagerungen. Sie setzen ein klar erkennbares Taktschema voraus, gegen dessen Schwerpunkte... die synkopierte Melodie ihre eigenen Rhythmen gerade auf unbetretene (leichte) Taktteile setzt. Im Jazz wird das Viervierte1-Taktschema meist hart durch den Beat markiert; teils vorweggenommen, teils verzögert. Umso schärfer kommen die synkopierten Melodiebildungen zur Geltung, die ein wesentliches musikalisches Spannungsmoment im Jazz bedeuten. Auch in der Rhythmusgruppe verschärfen Synkopen den „drive" und „swing" des Jazz. Die außerordentliche Fülle und Raffinesse subtiler Synkopierungen machten den Jazz schon beim ersten Bekanntwerden von Ragtimes auch für die abendländische Kunstmusik interessant und hat nachweislich Komponisten wie Debussy, Strawinsky, Milhaud, Honegger, Krenek, Weill und Hindemith fasziniert (151 f.);
W. Ziegenrücker u. P. Wicke, *Sachlexikon Populamusik* ([Lpz. 1985] Mainz 1987), Art. *Syncopated Music*: ...bis in die zwanziger Jahre hinein in den USA vor allem in Presseberichten und dergleichen anzutreffende fälschliche Bezeichnung für den Jazz, die auf dem oberflächlichen Höreindruck beruhte und den der Jazzrhythmik eigentümlichen offbeat als Synkope mißverstand. Beide – offbeat und Synkope – haben miteinander jedoch nichts zu tun, denn die Synkope ist eine Schwerpunktverlagerung innerhalb des europäischen Taktmetrums, die Betonung einer eigentlich unbetonten Zählzeit, wogegen es sich beim offbeat um die Position eines Melodieakzentes in bezug auf den gleichmäßig betonten Grundschlag der Jazzrhythmik handelt (383 a f.).

Lit.: J. Wolf, Gesch. d. Mensural-Notation von 1250–1460, Lpz. 1904; C. Dahlhaus, *Zur Gesch. d. Synkope*, Mf XII, 1959; W. Apel, The Notation of Polyphonic Music 900–1600, Cambridge, Mass. 1942, dtsch. als: Die Notation d. polyphonen Musik 900–1600, Lpz. 1962; Kl.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh., BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974; ders., Die Contrapunctus-Lehre im 14. u. 15. Jh., in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, Gesch. d. Musiktheorie V, Darmstadt 1984; ders., De modo componendi. Studien zu mus. Lehrtexten d. 15. Jh., Studien zur Gesch. d. Musiktheorie II, Hildesheim, Zürich u. New York 2002; F. A. Gallo, Die Notationslehre im 14. u. 15. Jh., in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, loc. cit.; Fr. Rempp, Elementar- u. Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino, in: Ital. Musiktheorie im 16. u. 17. Jh. Antikenrezeption u. Satzlehre, Gesch. d. Musiktheorie VII, Darmstadt 1989.

Imke Misch, Köln 2004

Tactus

lat., Berührung, Griff, Gefühl; ital. tatto; frz. tacte; dtsch. tact.

Das Wort tritt in mus. Zusammenhang als gemeinsprachliche Vokabel (I.) sowie als Fachausdruck mit drei voneinander unabhängigen Verwendungstraditionen (II.–IV.) auf.

I. Als GEMEINSPRACHLICHER AUSDRUCK ist tactus seit der Antike in mus. Zusammenhang belegt.

II. (1) Seit dem späten Mittelalter wird tangere speziell für SPIELEN AUF DER ORGEL, DANN ALLGEMEIN AUF EINEM TASTENINSTRUMENT gebraucht; (2) (a) als tactus werden im 15. Jh. in Deutschland DISCANTIERFORMELN FÜR DAS ORGELSPIEL UND DEREN KOMBINATIONEN bezeichnet, (b) und im Buxheimer Orgelbuch begegnet tactus sogar als BEZEICHNUNG VON GANZEN STÜCKEN.

III. Georgius Anselmus Parm. (1434) bezeugt ‚tactus' als Fachausdruck der citharedi für den DIE SAITEN ABTEILENDEN GRIFF und wendet den Namen auf die SAITENABTEILUNGEN am Clavichord an. Er gebraucht den Namen auch für das ZUR TASTE GEFORMTE PLECTRUM AM CLAVICHORD und die TASTE DER ORGEL.

IV. (1) (a) Als Name für das ABMESSEN DER ZEIT UND DER NOTEN IN DER MENSURALMUSIK bezeichnet tactus ursprünglich ein fortwährend wiederholtes Berühren von etwas zum Abmessen der Zeit, dann das Zeitmaß selbst und nach Übernahme in die Terminologie des „Taktschlagens" auch den (aus Ab- und Aufschlag bestehenden) Taktschlag. Die ZEITMASSEINHEIT tactus gilt zugleich als die ZEITWERTEINHEIT. (b) Die ENTSTEHUNG DES ZEITMASSES TACTUS ist geschichtlich daran gebunden, daß in den Mensuren jeweils eine Hauptdimension stärker hervortritt. (c) Bei Adam Fuld. (1490), der den frühesten ausführlichen Text über tactus überliefert, ist der tactus die MASSEINHEIT ZUR AUSMESSUNG DER JEWEILIGEN HAUPTDIMENSION EINER MENSUR, das Maß des Wertes, in dem sich die Musik bewegt. (2) Seit etwa 1500 ist der tactus das MASS DER SEMIBREVIS IN ALLEN MENSUREN (ausgenommen Proportionen und Augmentation). (3) (a) Seit dem 2. Jahrzehnt des 16. Jh. wird der tactus als MASS DER SEMIBREVIS IM TEMPUS NON DIMINUTUM aufgefaßt (INTEGER TACTUS); der tactus ¢ ◇ gilt als halber tactus. Ornitoparch (1517) und Heyden (1532, 1537, 1540) machen den integer tactus, welchen sie allein gelten lassen, zu einem starren, äußerlichen Zeitmaß, zu welchem die Mensuren ins Verhältnis gesetzt werden. (b) TACTUS PROPORTIONATUS wird (gleichfalls seit dem 2. Jahrzehnt des 16. Jh.) das Zeitmaß vor allem für das nach breves zu messende tempus perfectum diminutum („proportio tripla") genannt. (4) Dem bisherigen gewöhnlichen Zeitmaß ¢ ◇ (misura commune) tritt mit den seit um 1540 in Italien entstehenden note nere-Madrigalen ein langsameres Zeitmaß C ◇ (misura di breve) gegenüber; dies führt zur Unterscheidung von TACTUS CELERIOR und TACTUS TARDIOR. Auch für den TACTUS INAEQUALIS vermehren sich die Maße; M. Praetorius (1619) unterscheidet drei. (5) Seit dem späteren 17. Jh. LÖST SICH DER TACTUS VON DER ZEITWERTEINHEIT (der Ganzen Note) und wird zu einer Zeitwertsumme mit jeweils bestimmter Zeiten- und Betonungsstruktur (→ Takt).

I. Als GEMEINSPRACHLICHER AUSDRUCK wird tactus seit der Antike in mus. Zusammenhang gebraucht. Nach Cicero sind die Stimmen (voces) des Redners wie gespannte Saiten, die auf jede Berührung (tactus) antworten, die hohe, die tiefe, die schnelle, die langsame, die große, die kleine:

De oratore 3, 57, 216: voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta gravis, cita tarda, magna parva (ed. Wilkins).

Regino unterscheidet zwischen musica naturalis und artificialis; naturalis ist diejenige, „die durch kein Instrument, kein Greifen (tactu) der Finger, durch kein menschliches Stoßen (impulsu) oder Berühren (tactu) hervorgebracht wird, sondern von Gott eingegeben unter alleiniger Anleitung durch die Natur süße Weisen erklingen läßt":

De harmonica inst. (9. Jh.): Naturalis... musica est, quae nullo instrumento musico, nullo tactu digitorum, nullo humano impulsu aut tactu resonat, sed divinitus adspirata sola natura docente dulces modulatur modos; quae fit aut in coeli motu, aut in humana voce (GS I, 233 b).

Nach Jacobus Leod. verursacht ein einziger Anstoß (tactus) einer in der Luft gespannten Saite nicht nur einen, sondern viele Töne:

Speculum musicae I (zw. 1321 u. 1324/25), 26: Nec putandum est ex uno tactu chordae in aere expansae sonum unum generari, sed plures, tot scilicet quot vicibus chorda tremula percutit aerem sufficienter ad causandum sonum (CSM 3 I, 80: 6).

Tinctoris überliefert die Definition der musica rhythmica (Musik der zu schlagenden oder zu zupfenden Instrumente) mit dem Ausdruck tactus statt (traditionell) pulsus:

Diffinitorium (Neapel 1473/74): Musica rithmica est illa quae fit per instrumenta tactu sonum reddentia (ed. Machabey 39); vgl. Isidor, *Etymologiae* III, 19, 1: Tertia rhythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit (ed. Lindsay).

Nach Descartes wird der Anfang eines jeden Taktes (mensura sive battuta) betont, durch eine Intensivierung des Luftstromes in der Vokalmusik und der tonerzeugenden Berührung (tactus) am Instrument:

Compendium musicae (1618, gedruckt Utrecht 1650): Pauci autem advertunt, quo pacto haec mensura sive battuta in musica valde diminuta et multarum vocum auribus exhibeatur, quod dico fieri tantum quadam spiritus intensione in vocali musica, vel tactus in instrumentis, ita ut initio cujusque battutae distinctiùs sonus emittatur: quod naturaliter observant cantores et qui ludunt instrumentis, precipuę in cantilenis, ad quarum numeros solemus saltare et tripudiare (9).

Dieser Beleg könnte aber auch im Sinne von II. (1) zu verstehen sein.

II. (1) Seit dem Mittelalter wird tangere für SPIELEN AUF DER ORGEL, DANN ALLGEMEIN AUF EINEM TASTENINSTRUMENT gebraucht (vgl. „rühren", „begreifen", „schlagen", lat. „pulsare"). Der Berner Anon. (um 1000) will auf die Tasten der Orgel (laminae) die Tonbuchstaben schreiben lassen, damit der Spieler (modulator) schneller wisse, welche Schleife (lingua) er betätigen (tangere) muß:

In laminis vero ligneis scribentur alphabeti litterae dupliciter ita: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, H, ut citius modulator possit scire, quam linguam debeat tangere (ed. Kl.-J. Sachs, *Mensura fistularum*, Stuttgart 1970, 58).

Von „betätigten" Tasten (claves tactae) spricht

Anon., *Summa musicae* (um 1300): Non tamen hic cesset, colat sonora, / Clavibus et tactis iungat concorditer ora (GS III, 217); vgl. Henri-Arnaut de Zwolle (um 1400): Item claves, tam in clavicordiis quam in istis instrumentis [dulce melos], debent eminere, quantum ad partem anteriorem que tangitur, ad duas quadraturas suarum latitudinum (et similiter in organis et clavisimbalis) (ed. Le Cerf und Labande 20a).

Hieronymus de Mor. verwendet den Ausdruck cantum tangere in organis, verschiedene Autoren des 15.Jh. sprechen vom Spielen (tangere) von Tönen, Intervallschritten, tactus (das sind Discantierformeln; vgl. unten (2)) und bicinia:

Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304): aliquem cantum tangimus in organis (ed. Cserba 184, 15f.);
Ars et modus pulsandi organa (vor 1431): Quandocumque tangitur aliquis tonus cum semitonio qui est iuxta eum uel ascendendo uel descendendo, nunquam debet tangi alius tonus qui est iusta semitonium predictum, verbi gratia: si tango G et semitonium qui est iusta eum inferius non debet tangi F. Similiter si tango G et semitonium qui est iusta eum ascendendo, non debeo tangere A, et sic de similibus (ed. Casimiri, Note d'Archivio per la Storia mus. XIX, 1942, 100f.);
Anon. Orgelspiellehre in Hs. München, Bayer. Staatsbibl., lat. 7755 (15.Jh.): ... si deberemus aliquem tactum tangere super fa... (ed. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, 172, 3).
Tabulatur des Johannes von Lublin (1540), f. 9: Quandocunque tangis bicinia, id est duas voces... (nach White, *Lublin Keyboard Tabulature*, Fs. Apel, Bloomington 1968, 87).

Noch M. Praetorius gibt tangere (neben attingere) als Übersetzungswort für it. toccare („[ein Instrument] beschlagen", „[die Clavier] begreiffen") an:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Sie [die Tocaten] werden aber von den Italis meines erachtens / daher mit Namen Toccata also genennet / weil Toccare heiß tangere, attingere, vnd Toccato, tactus: So sagen auch die Italiäner; Toccate un poco: Das heist / beschlagt das Instrument, oder begreifft die Clavier ein wenig: Daher Toccata ein durchgriff oder begreiffung des Claviers gar wol kan genennet werden (25).

(2) (a) Von tangere im Sinne von spielen ist die Bezeichnung tactus für die DISCANTIERFORMELN FÜR DAS ORGELSPIEL UND DEREN KOMBINATIONEN im 15.Jh. in Deutschland abzuleiten. Diese sind nach der anon. Orgelspiellehre in Hs. München, Bayer. Staatsbibl., lat 7755 (ed. Göllner, *op. cit.* 169ff.) Gebilde von primär vier Noten und werden je nach ihrer Bewegungsrichtung als ascendentes, descendentes und indifferentes bestimmt, auch kombiniert; die aus vier gleichen Noten bestehenden Gebilde werden tactus puri, die rhythmisch diversifizierten tactus compositi sive mixti et simpliciter triplices genannt (ibid. 174). Belege für tactus in dieser Bedeutung bieten sonst noch das *Quartum membrum* der *Ars contrapunctus sec. Johannem de Muris* (Ms. Bruxelles, Bibl. Royale II 4149, f. 48') und die *Regula supra tactus* (ed. Göllner, Fs. Apel, Bloomington 1968, 70); vermutlich gehört auch der Begriff tactus in der Tabulatur des Johannes von Lublin in diese Tradition:

Quando veniunt duo aut tres tactus unanimes sive per ascensum sive per descensum, non ponat unam et eandem concordantiam ex fundamento artis super tales tactus, sed in talibus faciat alterationem concordantiarum sive ex sua fantasia alias claves aut valores notarum alterius fantasie (f. 12'; nach White, *op. cit.* 87).

(b) Im Buxheimer Orgelbuch (1460–70) begegnet tactus sogar als BEZEICHNUNG VON GANZEN STÜCKEN (f. 55, 105, 122).

III. Georgius Anselmus Parm. bezeugt tactus als Fachausdruck der citharedi für den DIE SAITEN ABTEILENDEN GRIFF und wendet den Namen auf die SAITENABTEILUNGEN am Clavichord (monocordum) an: „Aber an Stelle von [verschieden gestimmten] Saiten ist durch Plektren eine Verschiedenheit, die die citharedi tactus nennen, welche die mit hinbewegten Fingern gegriffenen Saiten Töne abzugeben zwingen":

De musica (1434), Dieta secunda: Sed pro cordulis plectris est distinctus quem tactus nominant citharedi qui digitis admotis cordulas tactas sonitus dare cogant... Sunt quidem tactuum loca tono cum suis emitoniis in diatonico genere sonantia (ed. Massera 126f.: 77).

Er gebraucht den Namen auch für das die Saite zugleich anschlagende und abteilende, ZUR TASTE GEFORMTE PLECTRUM AM CLAVICHORD:

...tactus... feriunt cordulas; ...digitus comprimens vicinum tactum non comprimat; ...fuit opus, ut hi tactus, qui emitonia personant phtongos vel tonos dimidiantes generis diatonici, breviores fierent et altiores parumper (ibid. 136: 119–121).

Auch die TASTE DER ORGEL nennt er tactus. Der folgende Beleg besagt, daß die Tasten des Clavichords zwar ebenso auf gleichmäßige Abstände zugerichtet sind wie die der Orgel, die Tangenten jedoch entsprechend den Saitenteilpunkten angeordnet sein müssen:

Qua argo ratione artifex hoc construet instrumentum [sc. monocordum]? Non enim videntur tactus equas tenere partes cum feriunt cordulas. Et item est, ut mihi videtur, horum communis positio hoc in instrumento et organo (ibid. 136: 119).

Den Wortgebrauch des Anselmus nimmt Fr. Gafori (*De Harmonia mus. instrumentorum opus*, geschrieben 1500, gedruckt Mailand 1518, II, 40) auf (vgl. Krit. App. zu Anselmus, ed. Massera 134f.).

IV. (1) (a) Zum Namen für das ABMESSEN DER ZEIT UND DER NOTEN IN DER MENSURALMUSIK wird tactus, weil dieses, wie aus dem Ausdruck (wörtlich: das Berühren) geschlossen werden muß, zur Zeit des Aufkommens dieser Benennung unter fortwährend wiederholtem Berühren von etwas mit dem Finger, der Hand oder dem Fuß geschieht. Diese Praxis wird von Georgius Anselmus Parm. mit den Wendungen pedis anteriora immota calce quatere und manum manui aut dorso discipuli admovere beschrieben, und Ramos de Pareja spricht von pedem aut manum sive digitum tangens in aliquem locum movere:

Georgius Anselmus Parm., *De musica* (1434), Dieta tertia: Existimatione tamen quadam satis medio proxima est mensura tempori in quo cantor neque admodum accelerans cantum vel in longam vocem protrahens pedis anteriora quatit immota calce, vel manum admovet manui aut dorso discipuli quantum potest equaliter: hec temporis mensura, qua motum hunc mensuramus, est quam unum tempus vocamus, et qua sola vox cantabilis profertur, nomineque brevis appellatur (ed. Massera 171: 136);
Ramos de Pareja, *Musica pract.* (1472, gedruckt Bologna 1482): Cum igitur cantor recte et commensurate cantare desiderat, instar pulsus istius pedem aut manum sive digitum tangens in aliquem locum canendo moveat (ed. Wolf, BIMG I, 2, 83).

Im bisher ältesten einschlägigen Beleg von tactus, welchen der wohl in der Mitte oder 2. Hälfte des 15.Jh. entstandene anon. Traktat *Cum animum aduerterem* in der Hs. München, Bayer. Staatsbibl., lat. 24809 enthält, sind tactus und digitus (der Finger) synonym gebraucht, wobei digitus

eine abkürzende Sprechweise für tactus digiti zu sein scheint; dieser Beleg bestätigt wohl, daß die Benennung tactus im Ursprung ganz wörtlich im Sinne von „das Berühren" zu verstehen ist:

[tempus] perfectum est, quod continet numerum ternarium in semibreuibus, et istud debet tangi tribus digitis, id est tactibus. Sed tempus imperfectum est, quod continet numerum binarium in semibreuibus, et istud debet tangi duobus digitis ut supra (f. 144).

Tactus ist somit ursprünglich ein Terminus der Praxis des Berührens von etwas beim Abmessen der Zeit und der Noten, wohingegen ital. battuta, dtsch. schlag, engl. beat und stroke der (jüngeren?) Praxis des „Taktschlagens" in der Luft entstammen. Daß der Ausdruck tactus auch beim „Taktschlagen" verwandt werden kann, muß, da es von der gemeinsprachlichen Wortbedeutung her nicht zu verstehen ist, seinen Grund darin haben, daß tactus zuvor schon ein fester Terminus ist, und zwar für etwas, was in beiden Praktiken vorhanden ist. Ein Hinweis auf dieses läßt sich dem zuletzt zit. Beleg entnehmen: tangere ist dort eine abkürzende Sprechweise für etwa mensurare tangendo und bedeutet messen; digitus und tactus bezeichnen mit dem die Zeit abmessenden Berühren die Zeitmasseinheit selbst. Tangere und tactus bedeuten also schon Zeit abmessen und Zeitmaß (frühester eindeutiger Beleg bei Adam Fuld., 1490, zit. unten (1) (c)), als sie in die Terminologie des „Taktschlagens" übernommen werden. In der Folge bezeichnet tactus sogar die zweiteilige, aus Ab- und Aufschlag bestehende Bewegung des Taktschlags selbst; vgl. z.B. Ornitoparch:

Musicae activae micrologus (Lpz. 1517) II, 6: Tactus est motio successiua in cantu, mensure equalitatem dirigens. Uel est quidam motus, manu precentoris signorum indicio formatus, cantum dirigens mensuraliter.

Daß die Entwicklung der Bedeutungen von tactus nicht unmittelbar von „Berühren" zu „Schlag", sondern über den Begriff Zeitmaß dorthin führt, erklärt, warum Adam Fuld. (1490) den tactus als etwas nur Inneres der Musik beschreiben kann (s.u. IV. (1) (c)).

Die Zeitmasseinheit tactus gilt zugleich (zumindest seit Adam Fuld.) als die Zeitwerteinheit (während noch bei Tinctoris und Gafori die minima die Zeitwerteinheit ist). Dies geht hervor aus Formulierungen wie valor notarum in tactu consistit (GS III, 364a) und aus Tabellen, in denen den Noten in den einzelnen Mensuren eine bestimmte Zahl von tactus zugeschrieben ist (eine solche stand schon bei Adam, wurde aber von Gerbert nicht abgedruckt); und es wird noch von unserem Namen für die Zeitwerteinheit „Ganze Note" bezeugt, welche (→ Semibrevis) seit dem 16.Jh. die Note eines tactus, eine „ganze Tactnote" war und die Zeitwerteinheit blieb, als sich der tactus von dieser löste (s.u. IV. (5)). Tactus notarum ist der in tactus ausgedrückte Wert der Noten (z.B. bei J. Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, Nürnberg 1511, IV, 6). – M. Agricola lehrt das „Absetzen tact für tact" in der Orgeltabulatur (*Musica instr. deudsch*, Wittenberg 1529, III); tact bezeichnet hier Einheiten im Werte einer brevis in ₵ (einer nota [Zeichen] in der Tabulatur, deren im 15.Jh. 2, 3, 4 oder 6 auf eine mensura gehen).

(b) Der tactus ist die Zeitmaß- und Zeitwerteinheit; aber er entspricht dabei nacheinander verschiedenen musikalischen Kategorien und entsteht auch schon als etwas Besonderes gegenüber dem allgemeinen und konstant gewahrten Grundbegriff Zeitmaß- und Zeitwerteinheit. Die Entstehung des Zeitmasses tactus ist geschichtlich daran gebunden, daß in den an sich mehrdimensionalen Mensuren (den quatre prolacions des 14.Jh.) jeweils eine Hauptdimension stärker hervortritt (bei prolatio maior die prolatio, bei prolatio minor das tempus und in dem noch in der ersten Hälfte des 15.Jh. hinzutretenden tempus imperfectum diminutum sozusagen der modus) und unmittelbar ausgemessen wird, wozu der tactus die Maßeinheit abgibt. Dieses Zeitmaß entspricht der Kategorie „Tempo" (Dauer des Wertes, in dem sich die Musik bewegt), welche es zuvor nicht gab; allenfalls kann gesagt werden, daß das, was Tinctoris, Gafori und Glarean als temporalis mensura (Geschwindigkeit der Mensur insgesamt) selbständig handhaben, unselbständig vorhanden, und zwar kraft der minima-Gleichheit in allen Prolationen in diesen selbst beschlossen war.

*

Exkurs 1: Mensurbeschleunigung oder -verlangsamung bedeutet nicht unmittelbar Tempobeschleunigung oder -verlangsamung; eine Mensurbeschleunigung kann bewirken, daß das Tempo auf den nächst größeren Wert überspringt und gleichbleibt, wenn die Mensur doppelt so schnell wird, und langsamer wird, wenn sie weniger als doppelt so schnell wird. So kann eine Mensurbeschleunigung um ein Viertel eine Verlangsamung des Tempos auf anderthalbfache Dauer bei Übergang auf den doppelten Wert schaffen. Und die Bewegung in den nächstgrößeren Werten stellt sich als ein neues „mouvement" (Wert der Dauern, in denen sich die Musik bewegt) dar. Ähnlich wie Intervalle, die größer als eine oder mehrere Oktaven sind, auf ein Intervall innerhalb der Oktav zurückgeführt sind kraft der Oktavgleichheit, so werden auch Mensurrelationen kraft der Tempogleichheit bei Mensurverdoppelung oder -halbierung durch die Potenzen von 2 hindurch auf das Verhältnis reduziert, das die Temporelation bestimmt (im Falle der Mensurbeschleunigung um ein Viertel auf das anderthalbmal so langsame Tempo), und die Potenzen von 2 bestimmen die Relation der „mouvements".

*

Exkurs 2: Gewisse Verschiebungen in den Geschwindigkeitsrelationen der einzelnen Mensuren im Laufe des 15.Jh., welche mit dem allmählichen Hervortreten einer Hauptdimension in jeder Mensur verbunden sind, seien unter Berufung auf die Untersuchungen Ch.Hamms zum Werke Dufays hervorgehoben, wobei es offenbleiben muß, von wann an die jeweils zum Vergleich der Mensuren untereinander herangezogenen Werte schon als tactus-Note betrachtet werden dürfen. Gelten die minimae in den Prolationen Ͼ, C und ○ Anfang des 15.Jh. noch als gleich, so verbreitert sich im 3.Jahrzehnt die Bewegung in Ͼ gegenüber C und ○ derart, daß für Ͼ ein Maß der minima angenommen werden muß, das schneller, aber nicht doppelt so schnell, als das Maß der semibrevis in ○ C ist. Eine Verlangsamung von ○ C ◇ erlaubt in der 2.Hälfte des 3.Jahrzehnts die Einfügung einer Geschwindigkeitsrelation ⌽ ◇, welche nach Ch.Hamm um etwa ein Viertel, nach späteren Theoretikeraussagen um ein Drittel schneller ist als ○ ◇ und ein wenig langsamer als Ͼ ◇̍. Bei simultanem Gebrauch wird Ͼ ◇̍ gleichgesetzt mit ⌽ ◇, in der Folge auch mit ○ ◇ und der brevis des um 1430 aufgekommenen tempus imperfectum diminutum ₵. Selbständig gebraucht geht die prolatio maior im 4.Jahrzehnt stark zurück, wohl nicht zuletzt weil sie die Verbreiterung, welche bei den anderen Mensuren zu beobachten ist, nicht mitvollziehen kann, ohne daß kleinere Notenwerte einbezogen würden. Die Mensur ₵ □ verlangsamt sich Mitte des Jh. den anderen Mensuren gegenüber, so daß folgende, von Ch.Hamm noch in

Josquins Missa *L'homme armé super voces musicales* (zw. 1486 u. etwa 1494) festgestellte Tempirelation zustandekommt: ₵ □ (= C ◇) > ○ ◇ > ⦶ ◇, wobei die Mensur ○ ◇ ein mittleres Tempo repräsentiert.

*

Exkurs 3: Seit dem letzten Viertel des 15.Jh. bezeugen die Theoretiker, daß es in jeder Mensur einen für sie spezifischen Notenwert gibt, nach welchem sie gemessen wird, wobei jeweils ein besonderer Aspekt dieser Maßeinheit hervorgehoben wird. Guilielmus monachus spricht vom ictus pausae oder pausationis, welcher in der prolatio minor mit jeder communis (gemeinen, d.h. imperfekten) semibrevis erfolgt (vgl. 1. Zitat), in der prolatio maior mit jeder perfekten semibrevis (2. Zitat) und im tempus imperfectum diminutum („semi"), in „dessen modus perfectus" (O2) und in der dupla des tempus imperfectum (C2) mit jeder brevis (vgl. 2. u. 3. Zitat):

De praeceptis artis musicae (späteres 15.Jh.): Sexquialtera super perfecto minore exigit ut minimae numerentur ternariae uti numerantur minimae temporis imperfecti maioris... ponunturque tres minimae pro singulo ictu pausae communis semibrevis, quo pausantur mensurae temporis imperfecti sive perfecti minoris atque eodem modo cantantur ut ipsum imperfectum tempus maioris prolationis (CSM 11, 21).
Sexquitertia super imperfecto maiore exigit ut notae albae cantentur eodem modo quo canitur semi, videlicet, quod ponantur duae semibreves pro singulo ictu pausationis, et si venerint notae nigrae, ponantur sex minimae pro singulo ictu pausationis..., cuius hoc signum est: Ɔ (ibid. 25).

‚Pausare mensuram' meint nicht: ‚eine mensura messen', denn Guilielmus spricht auch von pausare sexquialteram cuiusdam prolationis; vielmehr scheint so etwas wie ‚den Rhythmus einer mensura machen' gemeint zu sein; derselben Gruppierung wie die Werte der sesquialtera haben sich auch die (doppelt so großen) der dupla post sesquialteram zu fügen:

Dupla post sexquialteram super semi vel de modo sui perfecto vel dupla minoris imperfecti exigit ut sex semibreves ponantur pro singulo ictu pausationis, eodem videlicet modo, uti pausando sexquialteram consimilium prolationum ponantur tres semibreves pro singulo ictu pausationis. Cantantur igitur semibreves eodem modo, quomodo in eadem sexquialtera cantantur minimae (ibid. 24).

Die minimae der subsesquitertia von ○ vergleicht Guilielmus mit den schwarzen semibreves in ⊂· (d.h. drei minimae in [○] $\frac{3}{4}$ treten an die Stelle von zwei semibreves in ○, so wie drei schwarze semibreves in ⊂· an die Stelle von zwei weißen treten; m.a. W. drei minimae verteilen sich auf zwei ictus):

Subsesquitertia exigit ut ponantur tres proportionis super quatuor prolationis; si enim contingerit venire super perfecto minore, cantantur minimae eodem modo quo canuntur semibreves nigrae temporis imperfecti maioris (ibid. 26).

Es geht also Guilielmus um die Verteilung proportionierter Werte auf die ictus pausationis, wofür die Prolationen bekannte und darum anschauliche Grundmuster abgeben. Und der ictus pausationis ist dasjenige, wonach gemessen wird. Das für die Frühgeschichte von tactus Festzuhaltende ist dabei, daß er gemäß der rhythmischen Gruppierung in den Grundprolationen erfolgt. Zu pausa s. *Exkurs 4*.

Daß es in jeder Mensur eine für sie spezifische Note, nach welcher sie gemessen wird, gibt, bezeugt der Begriff der nota secundum quam mensura dirigitur oder nota mensuram dirigens bei Tinctoris (CS IV, 134bff.). Diese ist im Innersten des Satzes begründet: Tinctoris bestimmt aus dem Verhältnis zu ihr die Zulässigkeit von Dissonanzen. Die nota mensuram dirigens ist in der prolatio maior die minima und in der prolatio minor die semibrevis bzw. der diesen jeweils entsprechende Wert in den Proportionen oder beim Wechsel zwischen prolatio maior und minor. Eine Erörterung zum tempus perfectum diminutum beleuchtet die historische Stellung Tinctoris' und die Probleme der Vor- und Frühgeschichte des tactus. Durch Verlangsamung wird das tempus perfectum diminutum ⦶ im Laufe des 15.Jh. immer eindeutiger zu einer nach semibreves zu messenden Mensur; ein nach breves zu messendes tempus perfectum diminutum wird seit etwa der Generation Ockeghems mit O3 oder C3 bezeichnet (das Zeichen bedeutet wohl, daß in Einheiten von drei semibreves gemessen werden soll). Tinctoris unterscheidet diese beiden Typen noch nicht, scheint jedenfalls mit dem Zeichen ⦶ nicht unbedingt eine Messung nach semibreves zu verbinden, und kritisiert in Ockeghems Chanson *L'autre dantan* das Zeichen O3, welches ihm als Zeichen der sesquialtera geläufig ist, als Vorspiegelung einer proportio inaequalitatis; denn keine solche liege vor, sondern allenfalls eine „instar sesquialterae" beschleunigte Mensur des tempus perfectum, welche mit ⦶ zu bezeichnen sei:

Proportionale musices (1477): Dum vero carmen premissum, scilicet *L'autre dantan* aut aliud similiter signatum habent, imperiti dicunt „repente canamus, sesquialtera est!" O puerilis ignorantia, equalitatis proportionem inequalitatis asserere! Nec existimo compositorem, quamvis ita secundum aliquos signaverit, ita dici voluisse, sed ut carmen suum concite instar sesquialtere cantaretur, ad quod efficiendum virgula per medium circuli cujusque partis traducta sufficiebat; nam proprium est ei mensure accelerationem significare, sive tempus perfectum sive imperfectum sit, ut in infinitis etiam suis compositionibus apparet, cujus in utroque forma talis est: ⦶ ₵ (CS IV, 156b; nach Ms. Bruxelles, Bibl. Royale, II 4147, f. 102').

Als ein eigener Typ von diminutio temporis perfecti wird die Mensur O3 oder C3 seit J. Cochlaeus (*Introductorium musicae*, zw. 1504 u. 1506) beschrieben (ed. Riemann, MfM XXX, 1898, 6). Was die Unterscheidung zwischen Mensurbeschleunigung oder -verlangsamung und proportio inaequalitatis betrifft, toleriert es Tinctoris allerdings, wenn die dupla des tempus imperfectum cum prolatione minori unter dem Zeichen des tempus imperfectum diminutum (₵) notiert wird:

op. cit.: Alii vero pro duple signum temporis imperfecti minorisque prolationis cum tractulo traducto accelerationem mensure, ut premissum est, denotante, quo cantus vulgariter ad medium dicitur tantummodo... Quod... tolerabile censeo propter quamdam aequipollentiam illius proportionis ac istius prolationis; dum enim aliquid ad medium canitur, 2 notae sic per proportionem duplam unius mensurantur (CS IV, 171a).

Ramos de Pareja betrachtet die mensura (Maßeinheit) als die rhythmische Grundeinheit und die kleineren Werte als deren Brechungen:

op. cit.: Verum quia in hac parte quidquid per varias fractiones diversasque diminutiones canitur ad quandam certam integritatem determinatamque mensuram reducitur, scire nos oportet per signa diversa, in quibus notulis mensuram integram debemus tenere (ed. Wolf, BIMG I, 2, 83).

Die mensura wird definiert als die Zeit oder das Intervall, die oder das zwischen diastole und systole eines gesunden Körpers enthalten ist. Hierdurch ist ein Grund- und Ausgangstempo bestimmt; und es unterscheidet diese Bestimmung von der der Mensur in der Musik des 14.Jh., daß der Mensch zum Maß der Tempi gemacht ist:

Mensura enim... est illud tempus sive intervallum inter diastolen et systolen corporis eucraton comprehensum (ibid.).

Unterscheidet Tinctoris grundsätzlich zwischen Mensurbeschleunigung oder -verlangsamung und proportio inaequalitatis und tut dies noch Glarean, so beschreibt Ramos die proportio inaequalitatis als Änderung der soeben definierten Mensur (leider wird dies nicht näher ausgeführt):

De cuius inaequali alteratione insurgunt inaequales musicae proportiones (ibid.).

Ramos mißt in O3, O2, C3, C2 (modus cum tempore) nach breves und in ⊙, Ͼ, O, C (tempus cum prolatione) nach semibreves (ibid.). Allerdings werde die mensura bei zu weit gehender Unterteilung zuweilen statt auf die brevis auf die semibrevis und statt auf die semibrevis auf die minima gelegt, besonders in der prolatio maior:

Aliquando autem propter cantus nimiam diminutionem cantores mensuram, quae in brevi erat observanda, ponunt in semibrevi, et si erat in semibrevi tenenda, transferunt illam in minima taliter, quod iam pro maiori parte omnes tenent et scribunt in compositione pro hoc signo ⊙ vel hoc Ͼ, quod mensurae morula in minima teneatur integra (ibid. 84).

Ramos erwähnt auch die Gleichsetzung von Ͼ 𝆹𝅥 mit O 𝆺 oder O2 𝆸 bei simultanem Gebrauch, welche Tinctoris und Gafori von der Wertgleichheit der minima in allen Mensuren her ablehnen, wenn sie nicht durch einen Kanon oder ein Proportionszeichen gefordert ist:

Et si in tenore signum diversum ab aliis ponatur, ut si ⊙ in tenore et hoc O in aliis, minima tenoris tantum valet, quantum aliarum valet semibrevis, quia morulam integram, et si istud O2 ponatur, quantum brevis (ibid.).

*

Exkurs 4: Eine Interpretation von Guilielmus' Ausdrücken pausa im Sinne von Rhythmus und pausare mensuram im Sinne von den Rhythmus einer mensura machen (s. *Exkurs 3*) scheint durch folgende Stelle bei J. Frosch gestützt zu werden:

Rerum mus. opusculum rarum (Straßburg 1535) XVII: Caeterum pausa, taciturnitas est, longitudine ac mensura temporis, quo reticemus emensa. Est enim silentii modus pausa, perinde ac rythmos uocis.

Eine Entsprechung von pausa und rhythmus deutet sich auch darin an, daß Guilielmus numerare in ähnlichem Sinn gebraucht wie pausare und daß rhythmus im Mittelalter oft im Sinne von numerus aufgefaßt wird. Vielleicht geht es auf ein pausare im Sinne von numerare zurück, wenn L. Bourgeois, *Le droict chemin de musique* (Genf 1550) VII, die mesure definiert als nombrer (sans chanter qui voudra) les notes, leurs pauses et poinctz d'augmentation, comme les signes le requierent (C 3').

Wie es zu dieser Bedeutung von pausa kommt, bleibt trotz der Kopula „ac perinde" bei Frosch unklar. Möglich scheint, daß pausa von den „Pausen" zwischen den Tonanfängen her gemeint ist, so wie intervallum wörtlich den Zwischenraum zwischen zwei Tönen bezeichnet. Ein Zusammenhang zwischen pausa im Sinne von Pause, was sowohl griech. ἀνάπαυσις, als auch lat. pausa und pausa, pause, Pause in den modernen Sprachen bedeuten, und lat. plausus (Klatschen) ist in einer These angenommen, welche Zarlino, *Ist. harmoniche* (Venedig [1558] [2]1573) III, 53 referiert (Altri hanno voluto, che sia cosi chiamate dal Batter delle mani, che da i latini è detto Plausus; conciosia ch'è misurate dalla positione et dal leuatione della Battuta, la quale si conosce dal segno formato dalla mano). – Daß im galloromanischen Bereich viele semantisch zu lat. ponere gehörigen Wörter ihrer Form nach von lat. pausare abstammen (so frz. poser und seine Komposita) und mlat. pausare auch im Sinne von ponere gebraucht wird, bildet ebenfalls keine sichere Brücke zu pausare bei Guilielmus: man könnte an den Abschlag (positio) im tactus denken. Immerhin erwägt schon Zarlino einen etymologischen Zusammenhang zwischen pausare und ponere (Et forse… fu detta da principio… da Posa parole francese, che significa Posata. Onde si suol dire Vna pausa, due pause et le altre: cioè vna posata, due posate et cosi il resto). Es sei auch vermerkt, daß frz. pauser seit dem 17. Jh. im Sinne von appuyer sur une syllabe en chantant belegt ist: um eine akzentuierende pausatio handelt es sich ja auch bei Guilielmus. – Weniger wahrscheinlich ist es, daß pausatio bei Guilielmus eine Verballhornung von pulsatio sein könnte. Der umgekehrte Vorgang, die Umformung von lat. pausa zu ital. polsa, ist jedenfalls im Traktat des Antonius de Leno aus demselben Ms. belegt (CS III, 328a).

*

(c) Bei Adam Fuld., der die frühesten Ausführungen zum tactus überliefert, ist der tactus die MASSEINHEIT ZUR AUSMESSUNG DER JEWEILIGEN HAUPTDIMENSION EINER MENSUR, das Maß des Wertes, in dem sich die Musik bewegt. Der wie alle Kapitel Adams aus mehreren Schichten bestehende Text über den tactus enthält in einer ersten Schicht eine Definition des tactus, in einer zweiten spezifierende Ausführungen und in einer dritten eine Klassifikation. Der tactus wird definiert als eine beständige Bewegung, welche in der Maßeinheit (mensura) der ratio enthalten ist; ratio scheint ein allgemein gehaltener Ausdruck für eine Dimension (modus, tempus oder prolatio) der Mensur zu sein (von der ratio temporis, welche wir in metiendo cantu haben können, spricht Glarean, und Listenius spricht von einem tactus in der brevis pro modo ac temporis ratione):

Musica (1490) III, 7: Tactus est continua motio in mensura contenta rationis (GS III, 362).

So verstanden entspricht die Definition den spezifizierenden Ausführungen in der zweiten Schicht des Textes: Der tactus aber hat durch die figurae und Zeichen in den jeweiligen (singulis) gradus musicae zu geschehen; er ist nämlich nichts anderes als das gehörige und passende Maß für den modus, das tempus und die prolatio; und gemäß deren diminutio und augmentatio wird den figurae notarum der tactus zugeordnet (tangere; diminutio und augmentatio bezeichnen offenbar das Verhältnis oder den Übergang von einem gradus zum anderen), wovon die Zeichen im Voraus Kenntnis zu geben haben:

ibid.: Tactus autem per figuras et signa in singulis musicae gradibus fieri habet; nihil enim aliud est, nisi debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis, secundumque horum diminutionem et augmentationem figurae notarum tanguntur, cuius priorem agnitionem signa indicare habent.

In der Tabelle der dritten Schicht des Textes ist für jedes Zeichen angegeben, welche Note den tactus „macht"; dies ist bei prolatio maior die minima, bei prolatio minor im tempus non diminutum oder tempus perfectum diminutum die semibrevis und im tempus imperfectum diminutum und im modus perfectus oder imperfectus die brevis:

ibid.: tactus est talis: ⊙2 ⊙ Ͼ In his tribus tactum facit minima … O C Φ In his tribus tactum facit semibrevis… ¢ O2 C2 In his tribus tactum facit brevis.

Wenn ein Notenwert den tactus „macht", so ist dieser etwas in der Musik selbst; die motio, welche der tactus nach der Definition am Anfang des Textes sein soll, ist also nicht die äußere des Dirigierens, weder die des regelmäßigen Berührens von etwas, noch die des Taktschlags (vgl. oben IV. (1) (a)). Die Note, die den tactus macht, ist jeweils genau die nota mensuram dirigens bei Tinctoris, auf welche auch die Regeln für die Zulässigkeit von Dissonanzen bezogen werden (vgl. oben IV. (1) (b) *Exkurs 3*); sie ist also der Wert, in dem sich die Musik bewegt. – Wenn Adam das tempus der plana musica und das der Mensuralmusik einander gegenüberstellt und dabei sagt, daß es ein tempus in der plana musica nur als Gesamtdauer gebe, während das tempus der Mensuralmusik durch den tactus bewegt zu werden habe, scheint er damit zu meinen, daß

die Bewegung, welche der tactus sein soll, im rationalen Messen begründet ist:

Planae musicae tempus est tempus durationis eiusdem, tempus enim mensuratae musicae per tactum moveri habet (ibid. 360b f.).

(2) Im späten 15. Jh. verbreitern sich die Mensuren derart, daß die bis dahin nach breves gemessenen Mensuren (¢, O2, C2) vielfach nach semibreves gemessen werden und der Gebrauch der nichtdiminuierten Mensuren (O, C) stark zurückgeht. Durch die Annahme eines semibrevis-tactus auch für die diminuierten Mensuren wird der tactus zum MASS DER SEMIBREVIS IN ALLEN MENSUREN (ausgenommen Proportionen und Augmentation), und die semibrevis zur Werteinheit in allen Mensuren:

M. Schanppecher, *Musica figurativa* (= N. Wollick, *Opus aureum* III/IV, Köln 1501) 4: una semibrevis in singulis signis unum valet tactum (ed. Niemöller 8, 10–11).

Es wird unterschieden zwischen tactus als Zeitmaß und tactus als Zeitwerteinheit: die diminuierten Mensuren sind entweder mit einem beschleunigten tactus nach semibreves (notulae) zu messen, oder aber nach Einheiten von je zwei tactus, d.h. nach breves; der tactus ist also ein nicht an die Zeitwerteinheit gebundenes Zeitmaß, wenn Schanppecher es auch vorzieht, in allen Mensuren nach semibreves zu messen:

ibid.: altera tamen pars... in signorum diminutione sola canitur. Hinc est, quod in huiusmodi signis vel notulae velocius tangi debent vel semper duo tactus simul accipi pro uno ita videlicet, ut tunc una brevis tangetur tactu. Nos tamen primum modum observemus tangendo semper semibrevem tactu in singulis musicae gradibus proportionibus demptis (8, 11–17).

Dem entspricht, daß Cochlaeus nun die motio, welche der tactus nach der überlieferten Definition ist, als die äußere des Taktschlags auffaßt:

Tetrachordum musices (Nürnberg 1511) IV, 6: Quid est tactus mensuralis? Est continua motio in debita mensura contenta: motu enim cognoscitur tempus/ tempore quantitas vocis prolate.

Daß Cochlaeus in der angeführten Stelle den tactus näher als tactus mensuralis bezeichnet, weist wohl hin auf eine (bei H. Saess deutlich ausgesprochene) Anschauung, wonach auch die musica plana von einem tactus geleitet werde, wenn auch von keinem mensuralen:

H. Saess, *Musica plana atque mensurabilis* (2. Viertel 16. Jh.), Musica mensurabilis, Vorwort: Mensurabilis musica a mensura principaliter originem ducit, non quod plana musica mensura careat (ut quidam impugnant) sed quia quicquid in ea est rationem mensurae occupat... Sed quia utraque musica tactu (licet diversimode) regulatur... (ed. Federhofer-Königs, KMJb XXXXVIII, 1964, 85).

Diese Anschauung widerspricht derjenigen Adams, nach welcher (vgl. oben IV. (1) (c)) der tactus überhaupt erst durch das rationale Messen der Mensuralmusik entstehe, und zeugt von einem Wandel in der Auffassung von tactus.

Wenn in allen Mensuren der gleiche Wert (die semibrevis) einen tactus gilt, entspricht der tactus der temporalis mensura (zu diesem Begriff oben IV. (1) (b)). Als temporalis mensura bestimmt Glarean den tactus. Zeitmaßeinheit ist dabei die Ausdehnung der Mensur in einer ihrer Dimensionen: das tempus oder die prolatio; der tactus als Zeitmaßeinheit soll also einer tatsächlichen Einheit der Mensur entsprechen. Andererseits hat er einen festen Notenwert, nämlich eine imperfekte brevis oder eine imperfekte semibrevis. Da bei Messung nach breves im tempus perfectum (wo sie auch imperfekt sein müßten) Maßeinheit (amussis, „Richtscheit") und tempus inkongruent werden, zieht Glarean die Messung nach semibreves vor. Grundsätzlich aber wäre es wohl gleichgültig, ob nach tempora oder nach prolationes gemessen wird, da die Dimensionen der Mensur als gleichrangig gelten und das Hervortreten einer von ihnen als „Tempo" nicht berücksichtigt wird:

Dodecachordum (Basel 1547) III, 7: Quibusdam autem placet, ut temporis potissimum rationem habeamus in metiendo cantu... Ita tactus fieret ad breuis quantitatem. Quanquam in tempore perfecto, etiam qui hanc sequuntur opinionem, non treis semibreueis uno tactu, sed binariam obseruant diuisionem, saepius mensura ad amussim non congruente. Quapropter alij mensuram ad prolationem referunt... Ita tactus fiet ad semibreuis mensuram: Sed et hic in prolatione perfecta, eadem uariatio accidet, quam prioribus in perfecto tempore obuenire diximus (203).

Die diminutio ist eine Beschleunigung des tactus:

ibid. III, 8: Quoties autem uolunt Musici tactu festinandum esse, quod tum faciundum censent, cum auditum iam fatigatum putant, ut scilicet fastidium tollant, lineam per circulum uel semicirculum deorsum ducunt sic ⦶ ¢ atque hoc quidem Pathos diminutionem uocant, non quod notularum aut ualor, aut numerus diminuatur, sed quod tactus fiat uelocior, Ita quidam Symphonetę ad primum Kyrie perfectum circulum absque linea apponunt O. Christe semicirculum cum uirgula ¢. Ad ultimum Kyrie rursus circulum, sed cum lineola ⦶, ne uideantur ad cantus initia redijsse (205 f.).

Wie Tinctoris (vgl. oben IV. (1) (b) *Exkurs 3*) unterscheidet Glarean ausdrücklich zwischen Mensurbeschleunigung (diminutio tactus) und Werteproportionierung, wie sie in der semiditas (der simultan mit anderen Mensuren vollzogenen Wertehalbierung in ¢) und überhaupt in der proportio inaequalitatis statthat:

ibid. III, 8: Diminutio igitur, tum in perfecto, tum in imperfecto est tempore. Semiditas uero, ut uocant in tempore duntaxat imperfecto fieri habet. Sint enim uoces, quarum altera semicirculum absque lineola C: altera cum lineola habeat ¢: notulae in priore signo dimidio maiores altero habebuntur... Quidam eandem rationem in his signis O ⦶ obseruant (207). Semiditatem Franchinus longe à Diminutione seiungit. At alij id discriminis nesciunt, qui diminutionem ad notularum ualorem reuocant, quam Franchinus ad solam Tactus rationem retulit (214).
Vgl. auch das folgende Zitat, in dem der Name tripla für das nach breves zu messende tempus perfectum diminutum zurückgewiesen wird, weil nicht eine proportio inaequalitatis, sondern aequalitatis vorliege (vgl. Tinctoris, zit. oben IV. (1) (b) *Exkurs 3*).

Von einer diminutio tactus (Beschleunigung der temporalis mensura) spricht Glarean auch bei dem nach breves zu messenden tempus perfectum diminutum, wo Tinctoris von einer acceleratio mensurae und Cochlaeus von einer diminutio temporis perfecti gesprochen hatten. Glarean kritisiert die Verwendung der Zeichen O3 und C3 hierfür (nimis licenter usurpauit). Die Homonymie von tactus als temporalis mensura, welcher verkürzt sei (tactus diminutio), und tactus als Zeitmaß, welcher großartig (magnificus) und erhaben (augustior) sei, ist nicht gemieden; die Divergenz dieser beiden tactus entspricht der von Mensurgeschwindigkeit und Tempo (vgl. oben IV. (1) (b) *Exkurs*

1). Glarean schlägt die Benennung Trochaica für das nach breves zu messende tempus perfectum diminutum vor, womit der Rhythmus dieser Mensur beschrieben wird:

ibid. III, 8: Caeterum in his quoque signis O3 C3 nostra aetas tactus diminutionem nimis licenter usurpauit, ut treis semibreueis uno tactu, magnifico quidem illo, et augustiore numerentur: Vulgus cantorum nunc triplam improprie uocat, quippe quae ad nullas unas notulas comparationem habeat, ut poscit tripla Ratio, sed in quatuor uocibus ęquo ualore incedit. Eam ego Trochaicam dicere malim, quanquam Jambum saepe in conclusionibus habet, et Tribachyn, ut duobus his pedibus communem (206).

(3) (a) Seit dem 2. Jahrzehnt des 16. Jh. wird der tactus als MASS DER SEMIBREVIS IM TEMPUS NON DIMINUTUM aufgefaßt (INTEGER TACTUS); der tactus ₵ ◇ gilt als halber tactus. J. Knapp spricht von tactus specialis oder integer und tactus generalis oder simplex und gibt ersterem den Zeitwert ₵ □ (= C ◇ = Ͼ ◇) und letzterem den Zeitwert ₵ ◇ (= ₵ ◇):

Inst. in musicam mensuralem (Erfurt 1513), Tractatus tertius: Tactum quidam bifari(u)m esse volunt. Generalem et specialem Tactum generalem semibreui notule: specialem breui/ correspondere asserentes/ ... In omnibus tamen signis semibreuem tactu mensurant integro/ quem et specialem dicunt/ augmentatione et proportionibus demptis (f. ciij). In hoc signo Ͼ/◇/ valet 3 ◇ ◇ ◇ et quelibet harum tactum integrum (tactus enim integer: quem superius specialem diximus: semper □ correspondet notę) In isto signo ₵ /◇/ etiam valet ◇ ◇ ◇ sed quelibet harum tactum simplicem quem superius generalem diximus (correspondet enim iste tactus /◇/ notę) (f. ciiij).

M. Agricola spricht von ganzem und halbem Tact:

Musica figuralis deudsch (Wittenberg 1532) VI: Der gantze Tact. Ist/ welcher eine vngeringerte Semibreuem odder eine Breuem in der helfft geringert/ mit seiner bewegung begreifft... Der halbe Tact. Ist das halbe teil vom gantzen/ Vnd wird auch darümb also genant/ das er halb souiel/ als der gantze Tact/ das ist/ eine Semibreuem jnn der helfft geringert/ odder eine vngeringerte Minimam mit seiner bewegung/ das ist/ mit dem nidderschlagen vnd auffheben begreifft... Item/ das nidderschlagen vnd das auffheben zu hauff/ macht allzeit einen Tact/ Vnd wird der Halbe noch so risch/ als der gantz Tact/ geschlagen (f. Giij'-Giiij).

Ornitoparch verpönt den halben tactus (tactus minor) als banausisch und bezeichnet den ganzen (tactus maior) als den wahren tactus für alle cantilenae:

op. cit. II, 6: Maior, est mensura, tardo ac motu quasi reciproco facta. Hunc tactum et integrum et totalem nominant auctores. Et quoniam verus est omnium cantilenarum tactus: Semibreuem non diminutam suo motu comprehendit: vel breuem, in duplo diminutam. Minor, est maioris medium: quem Semitactum dicunt. Quoniam semibreuem in duplo diminutam suo motu mensurat, indoctis tantum probatus.

Der tactus ist bei ihm und S. Heyden ein starres, äußerliches Zeitmaß, zu welchem die Mensuren ins Verhältnis gesetzt werden und das nur noch die Gleichmäßigkeit des Messens zur Aufgabe hat:

ibid.: Tactus est motio successiua in cantu, mensure equalitatem dirigens. Uel est quidam motus, manu precentoris signorum indicio formatus, cantum dirigens mensuraliter.

Eine Folge der Bindung des tactus an den Wert C ◇ ist es, daß das tempus perfectum diminutum nach imperfekten breves gemessen wird (eine Verkürzung von ⌽ ◇ gegenüber O ◇ auf die Hälfte statt um ein Drittel halten schon Gafori, *Pract. musicae,* Mailand 1946, II, 14, und Cochlaeus, *op. cit.* IV, 7, für das Einfachste, ohne indessen die Messung nach semibreves aufzugeben). Ornitoparch lehnt die Beschleunigung um ein Drittel ausdrücklich ab und kritisiert die conductores, die in ⌽ nach semibreves statt imperfekten breves messen:

ibid.: VIII: Diminutio, ut veteres sensere: est tertie partis ab ipsa mensura abstractio. Sed recentiorum laudabilior est opinio ac verior, qui diminutionem a semiditate non discernant... Est itaque diminutio medie partis in mensura prescisio, nil discrepans a semiditate, nisi quod in signis perfectis, ac figuris ternario numero metiendis reperitur. Quamobrem errant conductores etiam probati: dum in circulo perfecto virgula scisso ultra figurarum: quoniam perfecti temporis sunt: ternariam numerositatem binariam mensure progressionem non attendunt, semibrevem ad tactum proferentes, cum due cantande sint.

Er macht für die Messung nach imperfektem breves einen rhythmischen Grund geltend, nämlich daß in diesen die Klauseln stattfinden sollen:

ibid.: In eo enim signo ita constituendus est cantus: ut perfectione ternarij servata: in binaria mensura clausulas recipiat ac finem.

Die Auffassung des tactus C ◇ als eines ganzen und des tactus ₵ ◇ als eines halben tactus macht aus einer Relation von Mensurgeschwindigkeiten eine solche von Zeitwerten, wobei C ◇ (= ₵ □) die Zeitwerteinheit (integer tactus) ist. So geben nun auch die Tabellen zur diminutio jeweils halbsoviel tactus für die Noten in den einzelnen Mensuren an wie die Tabellen zur nichtdiminuierten Mensur (vgl. Ornitoparch, *op. cit.* II, 6: Tafel zum integer tactus, II, 8: Tabula de Tactu diminuto; M. Agricola, *op. cit.* VI: Vom gantzen tact ein schöne Figur; VIII: Von der geringerung eine schöne Taffel). Wenn Heyden (*De arte canendi,* Nürnberg 1540, Vorwort) gegen den halben Tact (welchen er tactus diminutus nennt) als den tactus der diminuierten Mensuren polemisiert, so trifft er damit nur einen äußerlichen Rest der ehemals gegenüber der Kategorie Zeitwert selbständigen Kategorie Mensurgeschwindigkeit. Der Unterschied zwischen der Lehre, die auch den halben Tact zuläßt, und der Lehre von einem einzigen, immer gleichen tactus besteht darin, daß letztere das Zeitmaß wieder an die Zeitwerteinheit bindet (daß also nicht mehr nach halben Zeitwerteinheiten gemessen werden soll, wie es beim Gebrauch des halben Tacts der Fall ist). Die Konsequenz aus dem Aufgehen der Kategorie Mensurgeschwindigkeit in der Kategorie Zeitwert, daß der Unterschied von Mensurbeschleunigung oder -verlangsamung und Proportion nicht mehr besteht, wird erst von Heyden gezogen. Er betrachtet die Proportionen als species augmentationis und diminutionis, da sie ihm als Relation zum immer gleichen tactus wesensgleich scheinen:

Musicae, id est artis canendi libri duo, (Nürnberg 1537) II, 5: Facit uulgo receptus in docendis Proportionibus usus, ut et ego eas hic sub priuato titulo tradam. Quas tamen sua ipsarum natura, sub Augmentationis et Diminutionis capita redactum iri postulabat. Siquidem eae reuera nihil aliud sunt, quam Augmentationis et Diminutionis certae quaedam species: quod essentialem Notularum quantitatem, aut augeant, aut deminuant (73).

Folgerichtigerweise bezieht Heyden die Proportionen nunmehr auf den tactus:

ibid.: Proportionum Mensura quae nam est? Ea est, qua certis aliquot Tactibus, Notularum quoque certus numerus, sed plerumque diuersus, confertur... Quibus signis cognoscuntur Proportiones? Binis numeris, perpendiculariter conscriptis, in

hoc, ut superior semper Semibrevium Notularum, inferior Tactuum index existat (73f.).

Heydens Lehre wird übernommen von A. Petit-Coclico, *Compendium mus.* (Nürnberg 1552), Gr. Faber, *Musices practicae erotematum libri II* (Basel 1553), und von J. Oridryus, *Practicae musicae utriusque praecepta* (Düsseldorf 1557). L. Bourgeois, *Le droict chemin de musique* (Genf 1550), folgt ihr ebenfalls weitgehend, doch verzichtet er nicht auf den tacte proportionné. Nicht ganz klar ist, ob J. Zanger, der ebenfalls von Heyden beeinflußt ist, mit tactus der brevis und tactus der semibrevis (beide wie bei Knapp in ȼ zu verstehen) den ganzen und den halben tactus oder die Dauer der semibrevis bei starrem tactus meint:

Practicae musicae praecepta (Lpz. 1554) II, 7: De tactv sev mensura... Quotuplex est? Vnicus est, nisi quod ratione augmentationis et diminutionis graduum signa, nunc ad tactum □ imperfectae conformatum, nunc uero ad tactum ◇ imperfectae aequiparatum applicentur (T v);

II, 2: Septimum [axioma]. Signa integra notas et pausas ad tactum □ formant. Diminuta uero per uirgulam aut binarium numerum ad tactum ◇ (Hiij).

Jedenfalls zeigen sein 8. Axioma und eine dieses illustrierende Auseinandersetzung um das *Pleni sunt celi* in Josquins Missa *L'homme armé super voces musicales*, daß das Verhältnis zwischen C ◇ und ȼ ◇ keineswegs immer in dem von ȼ □ und ȼ ◇ aufgeht (und darüberhinaus, daß seit um 1500 nicht mehr C, sondern ȼ die Grundmensur ist):

II, 2: Octauum [axioma]. In signis aequalibus et similibus, in omnibus pariter uocibus, propter prolixitatem fugiendam, Quantitas notarum diminuta sequitur signa (Hiij); ibid.: Sic ratione non diminuti circuli subsequens Josquini exemplum ex Missa lomme arme, Arnoldus de Bruk... ad tactum □ retulit... Verum Stephanus Mahu eodem in exemplo absentiam uirgulae pariter in omnibus uocibus mensurae tarditatem indicare adseruit, cuius sententiam et Erasmus Lapicida... comprobauit, quorum ex iudicio octauum axioma conformauimus (Kiij').

(b) Tactus proportionatus heißt seit dem 2. Jahrzehnt des 16. Jh. in der repräsentativen Tradition derjenige tactus, mit dem die ehemals als ein nach breves zu messendes tempus perfectum diminutum geltende, im 16. Jh. aber häufig proportio tripla genannte Mensur, die „sesquialtera", die hemioliae maior und minor und die (praktisch ungebräuchliche) selbständige prolatio maior gemessen werden; Ab- und Aufschlag sind bei ihm ungleich (z.B. ◇ ◇ ◇). Der Name wird allerdings nicht immer oder nicht immer eindeutig so verstanden; vor allem die frühesten überlieferten Erwähnungen des tactus proportionatus sind problematisch und unklar, was darauf schließen läßt, daß der Begriff den Theoretikern zunächst fremd ist. Ornitoparch führt ihn nach bisheriger Kenntnis als erster an. Er nimmt ihn in seine tactus-Klassifikation auf und ordnet ihn der tripla und der sesquialtera zu, wobei er auf sein Kapitel über die Proportionen verweist:

op. cit. II, 6: Tactus tripartitus est: maior scilicet, minor et proportionatus... Proportionatus, est quo tres semibreues contra vnam, vt in Tripla: aut contra duas, vt in Sesquialtera: proferuntur. de quo, capitulo de proportionibus, latius dicetur.

Entweder verwechselt Ornitoparch das nach breves zu messende tempus perfectum diminutum („tripla") mit der nach älterer Auffassung allein richtigen proportio tripla, oder der Verweis geht ins Leere; denn die Beispiele für tripla und sesquialtera im Kapitel über die Proportionen sind keine für den tactus proportionatus. Unserem Bild vom tactus proportionatus besser entsprechend schreibt Ornitoparch dagegen, daß die selbständig (nicht simultan mit anderen Mensuren) gebrauchte prolatio maior im tactus proportionatus gemessen werde:

ibid. II, 7: Inter prolationem et augmentationem hoc interest, quod augmentatio minimam tactu profert uno, prolatio autem tres, hoc est Semibreuem perfectam, que tunc proportionato metitur tactu.

Noch problematischer als bei Ornitoparch ist der Begriff tactus proportionatus bei G. Rhaw; eine Auslegung der folgenden Stelle kann hier nicht gegeben werden:

Enchiridion musicae mensuralis (Wittenberg [1518] 1535) VII: Proportionatus seu sesquialter fit, cum figurae dissimili quantitate proferuntur, cum scilicet tres semibreues contra vnam, aut contra duas proferuntur, vt in proportionibus fit de genere multiplici vbi duae aut quatuor notulae, contra vnam modulantur.

N. Listenius, der die tactus-Klassifikationen Koswicks und Rhaws miteinander kombiniert und Koswicks tactus specialis (vgl. unten *Exkurs*) mit Rhaws tactus proportionatus vereinigt, versteht den Ausdruck als Bezeichnung für jegliche Messung, in der eine andere Note als die semibrevis auf den tactus bezogen wird (wie auch in den Proportionen):

Musica (Nürnberg [1537] 1549) IX: Specialis (quem proportionatum, nescio qua de causa uocant) est. cum alia nota à Semibreui ad tactum profertur, ueluti cum Breuis in signo Semiditatis, aut Minima in Augmentationis, aut Breuis, seu tres Semibreues, in signo Triplę proportionis, tactu comprachenduntur uno.

Einen klaren Begriff vom tactus proportionatus gibt als erster M. Agricola:

op. cit. VI: Der Proporcien Tact. Ist/ welcher drey Semibre. als in Tripla/ odder drey Minimas als in Prolatione perfecta/ begreifft (Giij').

Daß dies den ursprünglichen Sinn von tactus proportionatus trifft, geht aus Vorformen des Begriffs bei Knapp und Koswick hervor, an welche auch noch Agricolas deutsche Benennung Proporcien Tact, d.h. wörtlich wohl Tact der Proportionen (nämlich der „tripla" usf.; vgl. oben) erinnert, und welche ihrerseits voraussetzen, daß das nach breves zu messende tempus perfectum diminutum als „proportio (tripla)" angesprochen wird. Knapp sagt von der prolatio maior, die nicht zugleich auch Augmentation ist (perfecta simpliciter prolatio), daß sie „in modum proportionis" gesungen werde:

op. cit., Tractatus tertius: nam si huiusmodi signum [sc. ⊙ oder Ͼ] circa omnes cantus partes reperitur non est augmentatio. sed perfecta simpliciter prolatio et tunc tres minime. aut semibreuis perfecta vno mensurantur tactu... et canitur in modum proportionis (f. Ciij').

Koswick spricht bei den Zeichen O3 und C3 von einer diminutio proportionaliter sumpta:

Compendaria musicae artis aeditio (Lpz. 1514) V: Verum cum hec signa O3 C3 circa omnes cantilene partes ponuntur/ fit diminutio proportionaliter sumpta.

Agricola gibt als Maß des tactus proportionatus die Dauer von drei minimae im ganzen oder im halben Tact an, je nachdem ob er langsam oder schnell geschlagen wird:

op. cit.: Gleich wie sich die beide Ciffern 3 vñ 2 in Proportione sesquial. zu hauff haben / also wird der Proporcien Tact wenn er langsam / gegen dem gantzen / odder gegen dem halben / so er risch geschlagen wird / geachtet vñ abgemessen / als ein Exempel. Der halbe Tact in diesem zeichen ¢ begreifft solcher ♢ ♢ j j. aber der Proportiē Tact alzeit der ♢ ♢ ♢ j j j. Darumb wird der Proportiē Tact / souiel als eine Minima ♢ langsamer dañ die andern beide gefüret (G V).

Vgl. zu einem Beispiel in der tripla ⦶ 3/1:

Item / alhie jm Proporcien Tact / wird eine Semibreuis fast so risch / als sonst eine Minima im halben Tact ¢ die Minima wie eine Semimi. die Semiminima wie eine Fusa gesungen (G jjjj').

Da ein Zeitmaß, das drei minimae des ganzen Tacts entspricht, für keines der einschlägigen Beispiele Agricolas in Frage zu kommen scheint, handelt es sich wohl vor allem um das Anderthalbfache des halben Tacts, was auch die Berechnung Zangers bestätigt:

op. cit. II, 7: Tactus praeterea proportionatus, nullo artis beneficio, *πραξεως* tractatione sibi locum uendicat, id quod paulò antè à doctissimo Sebaldo monstratum est. Sed in proportionibus tripla, hemiola maiori, sesquialtera et hemiola minori, decantandis, uulgus canentium, non nisi tactu utitur proportionato, fortassis ex perfectione diminuta diminutionis □ et ◇ conficto, si ita ariolari liceat (perfectio = C ◇ ◇ ◇, diminuta = C 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥, diminutionis = ¢ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥).

Gleichwohl ist Agricolas Berücksichtigung auch des langsamen tactus proportionatus für das Prinzip seiner Bemessung aufschlußreich: im tactus proportionatus haben die Werte, in denen sich die Musik bewegt, gleiche Dauer wie im geraden tactus. Dieses Prinzip gilt noch im 17. Jh. und bestimmt die Möglichkeiten seiner Differenzierung (vgl. unten IV. (4)). Darüber hinaus sei festgehalten, daß es überhaupt bestimmte kleinste Zeitwerte gibt, in denen sich die Musik bewegt. Ihnen werden auch Triolen angepaßt, wenn sie vorkommen (hierzu M. Collins). Von seiner im Verhältnis zum ganzen oder halben Tact anderthalbfachen Dauer her versteht Agricola auch den Namen des tactus proportionatus:

op. cit.: Vnd dieweil er nach der art der sesquialtern gegen den andern Tacten geschatzt / vnd sie anderthalb mal in ihm beschleust / warum er billich sesquialteratus odder Proportionatus Tactus (wie die Musici schreiben) genannt werden (G V).

Ob diese Auslegung den ursprünglichen Sinn der Benennung trifft, muß offenbleiben, obwohl sie der Wortbildung entspricht; denn keineswegs muß sein besonderes Zeitmaß als das Wesentliche betrachtet worden sein (in dem seit dem späteren 16. Jh. gebräuchlichen Namen tactus inaequalis ist die Ungleichheit seiner Teile hervorgehoben), wenn es auch in der geschichtlichen Umgebung des Begriffs tactus proportionatus (welche die Begriffe ganzer und halber Tact kennzeichnen) nicht unwahrscheinlich ist. Ebenso könnte sich der auch schon von Rhaw (vgl. oben) überlieferte Name sesquialterus auf die „triolische" Struktur seines Inhalts beziehen, zumal da das besondere Maß des tactus proportionatus genaugenommen als subsesquialtera zu bezeichnen wäre.

*

Exkurs: Neben der in den Abschnitten IV. (1) (a)–(3) (c) verfolgten Haupttradition in der Begriffsgeschichte von tactus gibt es noch verschiedene Sonderentwicklungen, welche hier nur gesammelt werden können.

M. Koswick geht wohl von einem Stadium von IV. (2) aus, in dem der von Adam Fuld., Schanppecher und Cochleaus (*Introductorium musicae*, zw. 1504 u. 1506) überlieferte Grundtext des tactus-Kapitels noch gelehrt wird. Er unterscheidet (*op. cit.* VI) zwischen einem tactus generalis, d. i. der tactus der weder der Augmentation, noch der semiditas, noch einer Proportion unterworfenen Mensuren in der semibrevis, und einem tactus specialis, das sind der tactus semiditatis in der brevis, der tactus augmentationis in der minima und der tactus diminutionis in ⦶ und ¢; was genau unter tactus zu verstehen ist, wird nicht recht klar.

Eine weiter zurückreichende Tradition bezeugt die Messung nach tempora. Glarean (*op. cit.* III, 7) bezeichnet sie als die ältere Praxis und berichtet, daß sie in einem großen Teil Deutschlands fortdauere. Bei der Bewertung dieses Zeugnisses muß mehrerlei berücksichtigt werden: 1) Es ist kaum auszuschließen, ja eher wahrscheinlich, daß Glarean im tempus diminutum denkt und daß er also einen tactus ¢ □ meinen könnte. 2) Glarean rechnet mit einer festen tactus-Note in allen Mensuren, was erst seit Schanppecher belegt ist. 3) Glarean sieht auch im tempus perfectum eine Messung nach imperfekten breves vor, was für die Zeit vor 1500 so gut wie auszuschließen ist. Der Wert dieses Zeugnisses scheint also sehr zweifelhaft. Gleichwohl gibt es einen vereinzelten Beleg in der *Tütschen Musica* des Berner Kantors G. B. Frank (1491):

Ouch daß das volkumen tempus wirt grechnet durch die dryfaltigen zal, also daß ye dry Semibreves für ein tempus werdent grechnet und das unvolkumen tempus durch die zwyfaltigen zal, also daß allwegen zwuo Semibreves für ein tempus, das ist für einen schlag der mensur werdent grechnet (ed. Geering 43, 8–14; vgl. auch 42, 1–8).

Als das sach- und begriffsgeschichtlich Bemerkenswerte dieser Stelle sei hervorgehoben, daß hier (ähnlich wie bei Glarean) eine Dimension der Mensur zur Maßeinheit genommen ist, diese aber nicht der Kategorie Tempo entspricht. – Der tempus-Tact wird dann von G. Rhaw als tactus maior dem tactus C ◇, welchen er minor nennt, gegenübergestellt:

op. cit. VII: Tactus est duplex, maior et minor, maior est, qui notulam breuem non diminutam vnico complet tactu, minor is vulgarissimus dicitur, et est, qui semibreuem notulam vnico metitur tactu;
vgl. N. Listenius, *op. cit.* IX: Totalis, seu Integralis, quem aliàs Maiorem uocant, est, cum breuis tactu non diminuto mensuratur pro modo ac temporis ratione... Generalis seu uulgaris, quem aliàs Minorem uocant, est cum Semibreuis aut duae minimae sub tactum cadunt integrum.

*

(4) Seit um 1540 wird in Italien im note nere-Madrigal oder Madrigal a misura di breve das tempus imperfectum non diminutum C erneuert; die Bezeichnung a note nere besagt, daß nicht mehr wie bisher in ¢ auf minimae (𝅗𝅥) deklamiert wird, sondern vorzüglich auf semiminimae (♩), welche schwarz sind; und a misura di breve meint nicht einen tactus alla breve, sondern einen semibrevis-tactus, der die Dauer einer brevis im bisher vorherrschenden tempus diminutum ¢ hat. Letztere Bezeichnungsweise entspricht derjenigen Knapps (1513), der den tactus integer mit einer brevis (¢ □), den tactus simplex mit einer semibrevis (¢ ◇) bemißt (vgl. oben IV. (3) (a)).
Das Verhältnis von misura di breve C ◇ und misura commune ¢ ◇ scheint in der Praxis nicht als streng proportionales zu gelten, vielmehr handelt es sich um ein langsameres und ein schnelleres Zeitmaß für die Messung nach semibreves. Eine solche Anschauung drückt sich in Bezeichnungen wie TACTUS CELERIOR und TACTUS TARDIOR aus. Diese sind bei V. Goetting, *Compendium musicae*

modulativae (Erfurt 1586), und C. Snegassius, *Isagoges musicae libri II* (Erfurt 1591), belegt und werden von M. Praetorius im Anschluß an Banchieri grundlegend behandelt. M. Praetorius unterscheidet „ratione motus" tactus aequalis und tactus inaequalis. Der tactus aequalis ist entweder tardior, nämlich beim Zeichen C, oder celerior, nämlich beim Zeichen ₵, und wird alla semibreve geschlagen. Der tactus inaequalis hingegen ist entweder maior, nämlich wenn er drei semibreves umfaßt (in der tripla), oder minor, nämlich wenn er drei minimae umfaßt (in der sesquialtera):

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Aequalis seu Spondaicus est vel tardior, vel celerior pro variatione Signorum. Tardioris signum est C, quo signantur Madrigalia: celerioris ₵, quo signantur Motetae (48). Tactus Inaequalis seu Trochaicus est duplex: Major et Minor. Major vulgo Tripla: Minor Sesquialtera dicitur. Tripla est, quando tres Semibreves ◇ ◇ ◇ vel his aequivalentes uno mensurantur Tactu... Sesquialtera est, quando tres Minimae 𝆹𝅥 𝆹𝅥 𝆹𝅥 vel his aequivalentes uno Tactu mensurantur (52).

Als maior oder minor wird der tactus hinsichtlich seines Inhalts an Noten bestimmt, als tardior oder celerior hinsichtlich seiner Dauer. So heißen auch der tactus alla breve (₵ □) und der tactus alla semibreve (C ◇) der alten Musici, von denen Praetorius berichtet, tactus maior und tactus minor (oder auch tempus perfectum maius und minus, wobei tempus nach der Erklärung von A. Banchieri, *Cartella mus.*, Venedig [3]1613/14, 167, im Sinne von battuta und perfectum im Sinne von voll, ganz zu verstehen ist).

*

Exkurs: Praetorius scheint übrigens zu meinen, der alte tactus maior oder tactus alla breve ₵ □ habe die doppelte Dauer des alten tactus minor oder tactus alla semibreve C ◇ gehabt, wenn er sagt, er umfasse zwei tactus minores und sei doch ein gar langsamer Tact, und seine Dauer entspreche etwa der des modernen tactus tardior, wenn er ein Stück von Lasso außer in Originalnotation in ₵ □ auch in halben Werten in C ◇, d.h. offenbar im modernen tactus tardior, notiert:

op. cit.: Die alten Musici haben das C. genennet / Tempus perfectum minus oder Signum Minoris Tactus; Do sie eine Semibrevem ◇ oder zwo Minimas 𝆹𝅥 𝆹𝅥 vff einen Tact gerechnet / vnnd Italicè alla Semibreve genennet haben: Das ₵ aber Tempus perfectum maius, oder signum Majoris vel totalis Tactus; Dieweil sie in denen Cantionibus, so mit diesem Signo, ₵ bezeichnet / zwo Semibreves vnd also zweene Tactus minores auff einen doch gar langsamen Tact, den die Itali alla Breve genennet / also mensuriert haben / daß eine ◇ oder 𝆹𝅥 𝆹𝅥 in depressione, die ander ◇ oder beyde Minimae in elevatione Tactus sind gesungen worden; Welches bey Orlandi zeiten / vnd noch an jetzo in etlichen vornemen Capellen / wie auch Schulen vblich vnnd gebräuchlich ist: Als zum Exempel in des Orlandi Cantione [Beispiel] (49).

*

„Jetzigerzeit aber" werden nach Praetorius C und ₵ „meistentheils" als Zeichen des tactus tardior und des tactus celerior verstanden; der tactus tardior C ◇ wird für Kompositionen, die sich in kleinen Notenwerten bewegen (motus celerior), wie vor allem die Madrigale gebraucht, der tactus celerior ₵ ◇ für Stücke in großen Notenwerten (motus tardior), wie vor allem die Motetten, damit die ersteren nicht überhastet, die letzteren nicht langweilig werden:

Quia Madrigalia et aliae Cantiones, quae sub signo C, Semiminimis et Fusis abundant, celeriori progrediuntur motu; Motectae autem, quae sub signo ₵ Brevibus et Semibrevibus abundant, tardiori: Ideo hîc celeriori, illic tardiori opus est Tactu, quò medium inter duo extrema servetur, ne tardior Progressus auditorum auribus pariat fastidium, aut celerior in Praecipitium ducat, veluti Solis equi Phaëtontem abripuerunt, ubi currus nullas audivit habenas (50).

*

Exkurs: Weil Praetorius nicht ausdrücklich sagt, daß der tactus celerior ₵ alla semibreve geschlagen werde, und nur einen tactus ₵ □ beschreibt, nimmt H. Grüß an, daß der tactus celerior ₵ alla breve geschlagen werde; er heiße trotz seiner längeren Dauer tactus celerior, weil das Zeitmaß der Noten in ihm schneller ist als in C ◇. Demnach müßte Praetorius an mehreren Stellen seines Textes den Ausdruck ‚tactus' für das Zeitmaß unabhängig vom Tactschlag gebraucht haben (so z.B. S. 50: „daß alßdann der Tact etwas langsamer vnd gravitetischer gehalten werden müsse", und S. 51: „wo ein langsamer oder geschwinder Tact gehalten werden müsse"); es wäre aber merkwürdig, wenn Praetorius auf eine solche Begriffsdifferenz nicht aufmerksam gemacht hätte. Der tactus ₵ alla breve wird von Praetorius als etwas Altes und Konservatives beschrieben; in der Vergangenheitsform notiert er die Regel, daß Gesänge in ₵ immer cum tempore schließen (Ideoque *tum* temporis summo studio animadvertendum *fuit*); das Zeichen ₵ empfiehlt er jetzigerzeit für Kompositionen, die „zur noth ad Tactum alla breve können gesungen werden" wie die Lassos. Der tactus alla breve sei ein „doch gar langsamer Tact" gewesen, also kein tactus celerior; widersprüchlich wird die Terminologie von Praetorius erst in der Interpretation von Grüß. Und schließlich kennt Praetorius offensichtlich Banchieris *Cartella mus.*, wo ausdrücklich gesagt wird, daß es üblich geworden sei, ₵ alla semibreve zu schlagen (29).

*

Die Unterscheidung von TACTUS INAEQUALIS sive trochaicus maior, minor und diminutus trägt den drei Dauern Rechnung, welche der tactus inaequalis seit um 1600, z.B. bei Monteverdi, haben kann: bei einer Bewegung in 𝅗𝅥 (zumeist in ₵) entspricht seine Dauer der von 3 𝅗𝅥, nach einer solchen in ♩ (in C) der von 3 ♩ und nach einer solchen in ♪ (ebenfalls in C) der von 3 ♪. Daß Praetorius diese drei Maße meint, läßt sich anhand der drei Tactierungen, welchen er im Vorwort seiner *Terpsichore* (Wolfenbüttel 1612, ed. Oberst S. XIf.) eine Bransle gay unterwirft, zeigen: 𝆹𝅥 𝆹𝅥 ◇ ◇ 𝆹𝅥 𝆹𝅥 ◇ ◇ 𝆹𝅥 𝆹𝅥 𝆺𝅥 𝆺𝅥 𝆺𝅥 𝆺𝅥 ◇ usw. Diese wird 1) wie eine Tripla (₵3 □., 2) wie eine Sesquialtera $\frac{3}{2}$ ◇, und 3) mit dem tactus alla breve diminutus ↃⅭ □, anstelle dessen bei Notation in halben Werten der tactus celerior ₵ ◇ treten kann, abgemessen; das ergibt bei Zugrundelegung von ↃⅭ □ (= ₵ ◇) als Zeitwerteinheit für die tripla den Zeitwert 3/2 und für die sesquialtera den Zeitwert 3/4. Die genannten drei Arten von trochäischer Mensur werden jede in den verschiedensten Weisen notiert, je nachdem ob der Autor eine sesquialtera oder eine tripla bezogen auf einen tactus alla breve oder semibreve meint; so notiert z.B. Monteverdi die trochäische Mensur mit der Dauer von 3 𝅗𝅥 ⦶$\frac{3}{2}$ □. oder ₵$\frac{3}{2}$ □. (diese nur in frühen Motetten), mit der Dauer von 3 ♩ entweder ⦶$\frac{3}{2}$ ⦶3 O3 $\frac{3}{1}$ □. oder $\frac{3}{2}$ C$\frac{3}{2}$ C$\frac{6}{4}$ $\frac{1}{1}$ ◇· und mit der Dauer von 3 ♪ (erst im mittleren und späten Werk) ⦶$\frac{3}{1}$ □· oder C3 3 ◇· oder C3 C$\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥.. Solche verwirrende Vielfalt von Notierungsweisen und die Begriffe, die hinter ihnen stehen, scheinen Praetorius zu kompliziert und auch nicht allgemeinverbindlich genug, um die

gewünschte Art von trochäischer Mensur sicher und schnell anzuzeigen. Als eine Hauptquelle der Komplikationen wird der Bezug einer Proportion auf den tactus alla breve in ₵, wie ihn die Itali moderni noch lehren (z.B. ₵ ◻ / ◇ ◇ / ₵$^{3}_{2}$ ◻ ◇ / ◇ ◇ ◇), ausgeschlossen. Während andere in der Beschneidung der vielen Notationsweisen für die trochäische Mensur so weit gehen, nur noch die tripla zu verwenden, hält es Praetorius für sinnvoll, sesquialtera und hemiolia nigra beizubehalten und jede bestimmten Gattungen zu reservieren, die tripla der Motette und den Concerten, die sesquialtera den Madrigalen und gewissen Tanzsätzen, und die sextupla empfiehlt sich für Stücke mit sehr schnellem tactus. Mit diesen verschiedenen Notationsweisen soll die jeweils geforderte Art von trochäischer Mensur kenntlich gemacht werden; und diese ist ebenso gattungstypisch wie das Tempo des tactus tardior C oder celerior ₵. Daß Praetorius den tactus inaequalis maior ($^{3}_{1}$) dem tactus celerior (₵) zuordnet (er reserviert die tripla der Motette) und den tactus inaequalis minor ($^{3}_{2}$) dem tactus aequalis tardior (C) (er reserviert die sesquialtera den Madrigalen), erklärt sich (vgl. oben) von den Notenwerten her, in welchen die Bewegung in ₵ und C stattfindet:

Ac licet quidam in ea sint opinione, etiam Sesquialteram et in Hemiolia Notulas denigratas abolendas esse, cùm et hae et si quae aliae hujus generis sint, per unicam Triplam exprimi possint: Tamen incommodè fieri haud dixero, commodioris si distinctionis ergò in gratiam Canentium certis relinquantur Cantionum generibus: Tripla nempe in Motetis et Concertis; Sesquialtera verò in Madrigalibus, praesertim autem in Galliardis, Courrantis, Voltis et aliis id generis Cantionibus, in quibus celeriori Tactu necessariò opus est, retineatur: Propterea, quod pleraeque harum Cantionum tam celerem Tactum requirant, ut pro novitate rei, mihi de novis nominibus, non eum in modum antehac usurpatis, cogitandum fuerit, atque adeò voce Sextupla vel Tactu Trochaico diminuto rem exprimere conatus sim (53).

*

Exkurs: Neben der von der Entstehung des note nere-Madrigals ab zu datierenden Tradition der misure di breve (C ◇) und di semibreve (₵ ◇), welche in die tactus-Lehre von M. Praetorius aufgenommen ist, gibt es eine andere Tradition noch ungeklärten Ursprungs, wonach ₵ einen tactus in der semibrevis und C und C2 einen etwas langsamer geführten tactus in der brevis anzeigen:

P. Eichmann, *Praecepta musicae pract.* (Stettin 1604): Tactus maior est motio manu cantoris facta duas semibreves comprehendens in hoc C signo... Tactus minor est motio manu cantoris facta duas minimas comprehendens in hoc ₵ signo (f. I 2'; nach C. Dahlhaus 1961, 226);

G. Quitschreiber, *Musikbüchlein für die Jugend* (Lpz. 1605] Jena [2]1607) VII: ₵ = Zeichen des kleinen Tactes oder Schlags: Wenn man ein halb Tempus oder einen gantzen Schlag auff einen Tact singet. C C2 = Zeichen des großen Tacts und gantzen Temporis, der etwas langsamer geführet wird, oder wenn man zweene Schläge auff einen Tact singet (nach M. Ruhnke 81).

Die Dauer der Noten ist dabei in C und C2 wohl kürzer als in ₵. Es darf vielleicht angenommen werden, daß der tactus ₵ ◇ anfangs der misura di semibreve des Motettenstils entspricht und daß C ◻ oder C2 ◻ etwa gleiche Dauer hat wie C ◇ im Madrigal. Das Nebeneinander zweier so entgegengesetzter Gebrauchsweisen von C mag aber nicht wenig dazu beigetragen haben, daß sich das Verhältnis von C und ₵ in der Praxis des späten 15. und frühen 16. Jh. bei vielen verkehrt und daß von anderen gar kein Unterschied mehr wahrgenommen wird, wie Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd.* (London 1597, ed. Harman 19) und M. Praetorius, *op. cit.* 55, feststellen.

*

(5) Solange der Inhalt des tactus inaequalis oder Tripel(tact)s als Proportion aufgefaßt wird (und dies ist bis in die 2. Hälfte des 17. Jh. der Fall), repräsentiert er keinen anderen Zeitwert als der tactus C ◇ oder ₵ ◇; der tactus inaequalis ist nur ein anderes Maß für diesen, nur ein anderes Zeitmaß, wenn auch mit ungleichen Teilen. In der 2. Hälfte des 17. Jh. aber geht man dazu über, die Tondauern im Tripel mit den gleichen Notenwerten zu notieren wie im tactus C ◇ oder ₵ ◇, und der Inhalt des Tripels wird nicht mehr als dem von C ◇ oder ₵ ◇ gleich aufgefaßt, sondern als Summe von Teilen der Ganzen Note (z. B. drei Viertel, drei Halbe). Der tactus LÖST SICH also VON DER ZEITWERTEINHEIT (welche nunmehr von der Ganzen Note allein repräsentiert wird) und wird zu einer Zeitwertsumme mit einer bestimmten Zeiten- und Betonungsstruktur („mouvement“); er wird zum → „Takt“.

Lit.: E. PRAETORIUS, Die Mensuraltheorie d. Fr. Gafurius..., BIMG II, 2, Lpz. 1905; G. SCHÜNEMANN, Zur Gesch. d. Taktschlagens, SIMG X, 1908/09; DERS., Gesch. d. Dirigierens (Kleine Hdb. d. Mg. nach Gattungen X), Lpz. 1913; A. AUDA, Le „tactus“ dans la messe „L'homme armé“ de Palestrina, AMl XIV, 1942; DERS., Le tactus principe générateur de l'interprétation de la musique polyphonique classique, Scriptorium IV, 1950; DERS., Théorie et pratique du tactus, Bruxelles 1965; H. HECKMANN, Der Takt in d. Musiklehre d. 17. Jh., AfMw X, 1953; CH. V. D. BORREN u. S. CAPE, Autour du „tactus“, RBM VIII, 1954; W. GURLITT, Form in d. Musik als Zeitgestaltung (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1954, Nr. 13), Wiesbaden 1954; H. H. EGGEBRECHT, Studien z. mus. Terminologie (ebenda, Jg. 1955, Nr. 10), Wiesbaden 1955, [2]1968; FR.-J. MACHATIUS, Über mensurale u. spielmännische Reduktion, Mf VIII, 1955; M. RUHNKE, J. Burmeister (Schriften d. Landesinst. f. Musikforschung Kiel V), Kassel 1955; C. DAHLHAUS, Zur Theorie d. Tactus im 16. Jh., AfMw XVII, 1960; DERS., Zur Entstehung d. modernen Taktsystems im 17. Jh., AfMw, 1961; DERS., Zur Taktlehre d. M. Praetorius, Mf XVII, 1964; DERS., Die Mensurzeichen als Problem d. Editionstechnik, in: Mus. Ed. im Wandel d. hist. Bewußtseins, Kassel usf. 1971; W. OSTHOFF, Monteverdistudien I: Das dramatische Spätwerk Cl. Monteverdis (Münchner Veröffentlichungen zur Mg. III), Tutzing 1960; TH. GÖLLNER, Formen früher Mehrstimmigkeit in dtsch. Hss. d. späten Mittelalters (ebenda VI), Tutzing 1961; DERS., Eine Spielanweisung f. Tasteninstrumente aus d. 15. Jh., in: Fs. W. Apel, Bloomington 1968; DERS., Die Trecento-Notation u. d. Tactus in d. ältesten dtsch. Orgelquellen, in: Comune di Certaldo, L'Ars nova italiana del trecento, hg. v. F. A. Gallo, Certaldo 1970; H.-O. Hiekel, „Tactus“ u. Tempo, Kgr.-Ber. Kassel 1962; DERS., Der Madrigal- u. Motettentypus in d. Mensurallehre d. M. Praetorius, AfMw XIX/XX, 1962/63; P. BRAINARD, Zur Deutung d. Diminution in d. Tactuslehre d. M. Praetorius, Mf XVII, 1964; M. B. COLLINS, The performance of sesquialtera and hemiolia in the 16th century, JAMS XVII, 1964; CH. HAMM, A chronology of the works of G. Dufay based on a study of mensural practice (Princeton Studies in Music I), Princeton 1964; P. ALDRICH, Rhythm in 17th Century Italian Monody, London 1966; H. GRÜSS, Über Notation u. Tempo einiger Werke S. Scheidts u. M. Praetorius, Dtsch. Jb. d. Mw. f. 1966, Lpz. 1967; A. MENDEL, Some Ambiguities of the Mensural System, in: Fs. O. Strunk, Princeton 1968; CL. A. MILLER, Sebald Heydens *De Arte Canendi*: Backgrounds and Contents, MD XXIV, 1970.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1971

Tafelmusik

dtsch. (seit um 1600); frz. musique de table (18.Jh.); ital. musica da tavola (18.Jh.).

I. Das seit Beginn des 17.Jh. zuerst im höfischen Sprachgebrauch nachweisbare Kompositum Tafelmusik bezeichnet – wie das seit 1555 zu belegende Synonym Tischmusik – ein zum Aufwarten vor der fürstlichen Tafel verpflichtetes Hofmusikensemble.

II. Das Begriffswort wird im 17. und 18.Jh. außerdem als Bezeichnung der während einer Mahlzeit abgehaltenen musikalischen Veranstaltung verwendet.

III. (1) Als musikalischer Klassifikationsbegriff bezeichnet Tafelmusik im 17. und 18.Jh. ein für die Aufführung während einer Mahlzeit bestimmtes Repertoire oder Einzelstück; im einzelnen: (a) ein Repertoire geistlicher und weltlicher Vokalmusik, (b) höfische (seltener bürgerliche) Glückwunsch- und Huldigungskantaten, (c) primär höfische Suitensammlungen und (d) im süddtsch. Raum bürgerliche Vokalmusiksammlungen. (2) Seit Ende des 18.Jh. wird der Begriff im ästhetischen und musikalischen Schrifttum nur noch pejorativ als Paradigma für nicht autonome Musik verwendet; doch wird er von der musikalischen Jugendbewegung des 20.Jh. wieder positiv verstanden.

I. Die Bildung der seit Mitte des 16. bzw. seit Anfang des 17.Jh. in höfischen Archivalien zu belegenden Komposita Tisch- und Tafelmusik erfolgt offenbar im Zusammenhang mit der im 16.Jh. sich durchsetzenden Praxis, den Hofmusikkollegien neben gottesdienstlichen Aufgaben auch die bis dahin primär von fahrenden Spielleuten ausgeführte Musik während der fürstlichen Mahlzeiten zu übertragen. Seit der 2. Hälfte des 16.Jh. werden die weltlichen Amtsverpflichtungen der Hofmusiker meist als „Aufwarten vor" bzw. „für der Tafel" oder „vor Tisch" vom Kirchendienst abgegrenzt, wobei die Präpositionen ‚vor' und ‚für' stets in lokaler Bedeutung gebraucht werden.

Nach einer Verordnung des Brandenburgischen Kurfürsten Joachim II. (1535–1571) soll z.B. das Aufwarten des vom Kapellmeister geleiteten Ensembles „nach gehaltenen Tischgebeth" oder „beim niddersetzen anfahen" und andauern, bis „das Tischtuech auffgehoben wird" (nach L. Schneider, *Gesch. d. Oper u. d. Königlichen Opernhauses in Bln*, Bln 1852, Anh. 3). Das während der Mahlzeit aufgeführte Repertoire umfaßt geistliche und weltliche Vokalmusik: nach der Dresdener Kantoreiordnung (1555) u.a. „gesennge duum [et] trium vocum", „Muteten" und „welsche Stück" (ed. Fürstenau, MfM IX, 1877, 241). Ähnlich weisen die fast gleichlautenden Anstellungsdekrete der Wolfenbütteler Kapellmeister Th. Mancinus (2. 10. 1587) und M. Praetorius (7. 12. 1604) darauf hin, daß beim Aufwarten vor der Tafel im Gemach des Fürsten neben geistlicher Musik „bischweilen auch erbare vnd froliche gesenge vnd lustige Bergreien in figural fein kunstreich vnd lieblich gesetzet" aufgeführt werden sollen (nach W. Flechsig, *Th. Mancinus*, Wolfenbüttel u. Bln 1933, 38, u. Fr. Chrysander, *Gesch. d. Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle u. Oper vom 16. bis zum 18. Jh.*, Jb. f. mus. Wiss. I, 1863, 150). Häufig wird eine Abgrenzung gegenüber kirchlicher Aufführungspraxis gefordert (→ Kammermusik, I. (1)): während z.B. die Dresdener Kantoreiordnung (1555; a.a.O. 240f.) es dem Kapellmeister freistellt, „mit ettlichenn Singern oder der ganntzen Cantorey für vnser Tafel... aufzuwartten" – als Mitwirkende werden „die bestenn bestimbten Knaben vnnd gesellen", welsche Instrumentisten, ein Organist und ein Lautenist genannt –, soll nach der Kapellordnung Erzherzog Ferdinands II. (Prag 1565) der Gesang in collatione (bei einer Mahlzeit) im Unterschied zu dem für die Kirche (pro choro) bestimmten submissa voce „und dennoch mit der völlig Musica und Instrumenten" (d.h. mit dem vollständigen Ensemble) ausgeführt werden (W. Senn, *Musik u. Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, 73). Demgegenüber schreibt die Brandenburgische Kantoreiordnung (1580) für das Aufwarten vor der Tafel solistische Ensemblebesetzung („... Also das die Musica vor der Tafell, zu mehrer liebligkeit, so stark nicht, als in der Kirchen oderr Capelle, bestimmet sein darf") und ein Wechseln zwischen vokaler und instrumentaler Besetzung vor (nach L. Schneider, a.a.O., Anh. 12).

Lit.: A. Schultz, Das höfische Leben z. Zeit d. Minnesinger, 2 Bde, Lpz. [2]1889; W. Salmen, Tischmusik im Mittelalter, NZfM CXX, 1959; M. Ruhnke, Beitr. zu einer Gesch. d. dtsch. Hofmusikkollegien im 16. Jh., Bln 1963.

In den frühesten Belegen des 17.Jh. bezeichnet Tafelmusik – sowie das seit 1555 nachweisbare Kompositum Tischmusik – ein zum Aufwarten vor der fürstlichen Tafel verpflichtetes Hofmusikensemble, das auch →Kammermusik (I. (3)) genannt wird; gemäß den höfischen Aufführungsvorschriften handelt es sich dabei meist um eine für intime Klanggebung und solistische Besetzung geeignete Elite der Kapellmitglieder:

A. Seld, Brief an Herzog Albrecht V. von Bayern (Brüssel, 22. 9. 1555): Und wiewol er in die Capell nit sonders stark bestimbt, so ist er doch zu der Camer- oder tisch-Musik nit zu verpessern (nach A. Sandberger, *Beitr. z. Gesch. d. bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* I, Lpz. 1894, 55);
Schreiben an den Brandenburgischen Kurfürsten Joachim Friedrich (1603): Wenn nun J. Churfürstliche G. ... eine Taffel-Musica, die gutt ist, von guten aussbündigen Gesellen behalten wollen... (nach L. Schneider, a.a.O., Anh. 22);
J. A. Assum, *Warhaffte Relation* (Stuttgart 1616): [Zur Unterhaltung bei der Tafel hatte der Kapellmeister] mit einer besonderen, aus der ganzen Kapelle auserlesenen Kammer- und Tafelmusica... eine innigliche Befürderung getan (nach G. Bossert, *Die Hofkapelle unter Johann Friedrich*, Württembergische Vjs. f. Landeskunde, N.F. XX, 1911, 202);
P. Hainhofer, *Relation über die Ynnsprugger Raiß* (1628; Bericht über einen Aufenthalt am Innsbrucker Hof): [Bei der Abendtafel] im Eck dieses Zimmers, lässet sich aine liebliche Tafelmusic und sonderlich ain französischer Geiger... hören (nach W. Senn, a.a.O. 225).

Die Ensemblebenennungen Kammer- und Tafel-, bzw. Tischmusik (1555 und 1616) werden synonym verwendet, da die Mahlzeiten in der Kammer, dem fürstlichen Wohnraum, stattfinden:

Archivalie (Heidelberg 1575): I. Kurf. G. essen gemeiniglichen in der Kammer (nach G. Pietzsch, *Quellen u. Forschungen z. Gesch. d. Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Wiesbaden 1963, 122);
P. Casal, Tagebuch über die Italienreise Erzherzog Ferdinands II. (1598): Dise drei tag haben I. F. Dt. in der camer undter und nach dem nachtmall schöne musica gehabt... Darauf kam die musica von instrumenten und stimmen, welche nicht allein bei der tafl, sondern auch über ain stund hernach, da die fürstlichen personen in der cammer warn, geweret (nach *Dtsch. Lit. ... in Entwicklungsreihen*: *Dtsch. Selbstzeugnisse* V, Lpz. 1932, 293 u. 302).

Erst mit der Institutionalisierung der von Mahlzeiten losgelösten Musikaufführungen (→Kammermusik, I. (2)) tritt die Bezeichnung Tafelmusik zugunsten der Ensemblebenennung Kammermusik zurück. Nur noch selten werden beide Bezeichnungen nebeneinander verwendet:

vgl. Stuttgarter Archivalie (20. 4. 1737), in der festgestellt wird, alle dem Staat nicht „sonderlich nüzliche" Mitglieder, auch der „Capell-, Camer und Tafel-Musique", seien aus finanziellen Gründen zu entlassen (nach J. Sittard, *Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Württembergischen Hofe* II, Stuttgart 1891, 4).

In der 2. Hälfte des 18. Jh. ist das Begriffswort Tafelmusik als Bezeichnung für Ensembles in solistischer Harmoniebesetzung zu belegen:

C. L. Junker, *Noch etwas vom Kurköllnischen Orchester* (*Mus. Korrespondenz d. teutschen filarmonischen Ges.*, 23. 11. 1791): Gleich am ersten Tage hörte ich die Tafelmusik, die, so lange der Kurfürst in Mergentheim sich aufhält alle Tage spielt. Sie ist besetzt mit 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner (nach A. Wh. Thayer, *L. v. Beethovens Leben* I, [3]Lpz. 1917, 268). Für dies Ensemble schrieb Beethoven 1792 das Oktett (*Parthia in Es*, op. 103) sowie das Rondo (WoO 25; nach Thayer I, 309ff.).
Dieselbe Besetzung verwendet Mozart bei der Tafelmusik im *Don Giovanni* (Finale des 2. Akts); vgl. auch die auf Mozarts gleichbesetzte Divertimenti K.-V. ([6]1964), Anh. C 17. 01/02 (Anh. 226/227) zu beziehende Bemerkung Fr. X. Niemetscheks (*Leben d. K. K. Cpm. W. G. Mozart*, Prag 1798, 77): Hier in Prag sind mehrere [Parthien für blasende Instrumente zu Tafel- und Nachtmusiken] bekannt (dazu auch O. Jahn, *W. A. Mozart* I, [4]Lpz. 1889, 346f.).

II. Der Terminus wird im 17. und 18. Jh. außerdem als Bezeichnung der während einer Mahlzeit abgehaltenen MUSIKALISCHEN VERANSTALTUNG verwendet, die im höfischen Bereich einerseits vom Kirchendienst, andererseits von Concerten (offenbar musikalischen Aufführungen außerhalb der Mahlzeiten) unterschieden wird:

Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm, Brief (Düsseldorf, 8. 3. 1624): Vnd was dan ferner den biagio Marini anlangtt, weiln er *ordinarie* In der Kirchen khein *directorium* hat, derselbe vff die taffel *music* vnd *Concerten* bestelt, ist demselben nit zu verargeren das sich so *ordinarie* bey dem Kirchendienst nit befindet (nach A. Einstein, *Ital. Musiker am Hofe d. Neuburger Wittelsbacher*, SIMG IX, 1907/08, 350).

In Archivalien des späteren 17. Jh. ist der Terminus von weiteren höfischen Veranstaltungsbezeichnungen (u. a. Oper, Komödie, Ballett) abgegrenzt, die unter dem Begriff „theatralische Aufwartungen" subsumiert werden:

Verpflichtung der „Singer oder Vocalisten" (Stuttgart 1657): [Er soll] bey Hochfstl. Tafel Musiquen, Opera, Comedien, Balleten und Tänzen, auf beschehenes Erfordern deß Capellmeisters... ohne Widersezlichkeit vnd oblogniren erscheinen (nach J. Sittard, *Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Württembergischen Hofe* I, Stuttgart 1890, 51);
J. G. Künstel führt in einem Gutachten (Ansbach um 1680) als Veranstaltungsbezeichnungen „hochfürstl: Kürch- und Taffel-Music; auch Comoedien" an und erwähnt im weiteren „junge subiecta... welche... auch vocaliter bey hochfürstl: Kürch- und Taffel Music, sondern auch bey Musicalischen operen... sich könten gebrauchen lassen (nach C. Sachs, *Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Friedrich*, SIMG XI, 1909/10, 128f.);
Bestallung J. Ph. Kriegers (Weißenfels, 23. 12. 1680): Es soll auch unser Capellmeister denen Musici keines Weges zugeben... die Kirchen- und Taffel-Music oder auch die Theatralischen Aufwartungen zu versäumen (nach H. Engel, *Musik in Thüringen*, Köln u. Graz 1966, 183); fast gleicher Wortlaut in der Bestallung Ph. H. Erlebachs zum Rudolstädter Kapelldirektor (1681; nach P. Gülke, *Musik u. Musiker in Rudolstadt*, Rudolstadt 1963, 9).

Im 18. Jh. werden Kammer- und Tafelmusik als höfische Veranstaltungsarten häufig nebeneinander aufgeführt:

Der Stuttgarter Hofkapellmeister Th. Schwartzkopff schlägt dem Herzog vor (22. 2. 1706), dem jungen Kapellmeister „die Tafel- und Cammer Musicen allein zu überlassen", während er selbst nur noch seine „dienste in der Capell versehen" wolle (nach J. Sittard, a. a. O. I, 327);
ähnlich erwähnt ein Schreiben der Stuttgarter Kammer- und Hofmusiker an den Herzog (8. 5. 1739) „Kirchen- nebst Cammer- und Tafel Musiquen" (nach J. Sittard, a. a. O. II, 11).

Mehrfach findet sich die organisatorische Bestimmung, die als Tafelmusik bezeichneten Aufführungen dürften – im Unterschied zur vom Kapellmeister geleiteten Kirchenmusik – auch unter Leitung des Vizekapellmeisters, des Konzertmeisters oder eines Stellvertreters abgehalten werden:

Capellordnung zur Moritzburg (7. 5. 1664; verf. unter Mitwirkung von H. Schütz): Das Directorium bey der Kirchen Music wird dem hierzu bestellten Capellmeister allerdings gelassen. Die Tafel Music aber wird so wol von dem Capell- als Concertenmeister, und zwar von dem, welcher unter ihnen J. F. D. absonderlich hierzu begehren wird, verrichtet (nach A. Werner, *Städtische u. fürstliche Musikpflege in Zeitz*, Bückeburg u. Lpz. 1922, 70).
Ein Darmstädter *Reglement* (28. 4. 1758) bestimmt, daß „keine Musique, weder Concert noch bey Tafel... aufgeführet werden solle, dann nur unter gegenwart und dem praesidio eines von unseren beiden Capellmeistern, oder Concertmeisters, oder welchen einer von diesen... die Vorlage in seiner Abwesenheit übertragen wird" und nennt im folgenden die Veranstaltungen „Concert oder Tafel Musique" (nach E. Noack, *Musikgesch. Darmstadts*, Mainz 1967, 244).

Art und Häufigkeit der mittags oder abends stattfindenden musikalischen Tafelaufwartungen hängen vom Befehl des Fürsten ab; von den Aufführungen zu besonderen Festlichkeiten werden die täglich stattfindenden (vgl. Zedler, zit. III. (1)) als ordinäre Tafelmusiken unterschieden:

Capellordnung zur Moritzburg (7. 5. 1664): Die Tafelmusic wird gleicher gestallt von der Capelle verrichtet, wie und zu welcher Zeit es J. H. D. begehren wird (nach A. Werner, a. a. O. 70);
J. Chr. Petz, Brief an Herzog Eberhard Ludwig (Stuttgart, 21. 10. 1715): Wan zu mittag ein taflmusic ist, so mus ich noth Wendiger Weis bey denen Knaben speisen... ist es dan das ich in der frue die fragl. Comedianten probiren mus, darauf noch dan zue ein tafl music folge, Welche sich Von 3 bis halbe 4 Uhr endtet, so schon Villmahl geschehen, so kann ich gar nirgend speisen (nach J. Sittard, a. a. O. I, 88).
Ein im *Hamburger Relations-Courier* (18. 12. 1733) erschienener Bericht über die Geburtstagsfestlichkeiten des sächsischen Kurfürsten (Dresden, 12. 12. 1733) erwähnt, daß „Abends eine Italienische Opera, nebst nochmahliger Tafel Music, den Beschluß machte" (nach H. Becker, *Die frühe Hamburger Tagespresse als musikgesch. Quelle*, Beitr. z. Hamburgischen Musikgesch., hg. v. H. Husmann, Hbg 1956, 32).
Laut Anstellungsdekret zum Kapellmeister „von Haus aus" (Eisenach, 11. 3. 1717) wird G. Ph. Telemann u. a. verpflichtet, die Kapelle „mit hinlänglichen Musicalien, so wohl zur ordinaren Tafel-Music, alss auch zu Geburts-Tagen, und andern vorfallenden solennitaeten [zu] versehen" (nach H. Engel, a. a. O. 18).

Im Bereich des ständisch gegliederten Bürgertums bilden die Tafelmusik genannten Aufwartungen der Stadtmusiker bei Festmählern ein soziales Privileg der Oberschicht:

Seiner Anstellungsurkunde zum Stadtpfeifer (Augsburg 1685) gemäß hat sich J. Scheiffelhut „ieder persönlich[en] bedienung der allhiehigen gemeinen hochzeiten, gesellschafften und zusammenkunfft gänzlich zuenthalten, sondern als verordneter Stattpfeifer hat er dißfalls allein die hochzeiten von der Herren Geschlechter- und Kauffleutstuben... samt denen von solcher qualität und conditio angeordneten Tafelmusiken oder Compagnien, mit seinen musicalischen Instrumenten zuebedie-

nen (nach L. Gerheuser, *J. Scheiffelhut u. seine Instrumentalmusik*, Diss. München 1925, 30);

Die bürgerliche Veranstaltungsbezeichnung Tafelmusik ist in der 2. Hälfte des 17. Jh. auch im Untertitel süddtsch. Vokalmusiksammlungen (zur sozialen Zuweisung vgl. III. (1) (d)) nachweisbar, so in den Publikationen der Augsburger Domkapellmeister J.M. Glettle (1675) und J.M. Caesar (1688):

MUSICA GENIALIS LATINO-GERMANICA. Oder Newe Lateinisch- vnd Teutsche Weltliche MVSICALISCHE CONCERT [1–5st.; z.T. m. 2 V. ad lib.]... Bey vornemmen Mahlzeiten zur Tafel-Music... zugebrauchen (Augsburg 1675; Faks. des Titels in L. Wegele (Hg.), *Musik in d. Reichsstadt Augsburg*, Augsburg 1965, 112);
Musicalischer Wend-Unmuth / Bestehend in unterschidlichen lustigen Quodlibetten / und kurtzweiligen teutschen Concerten; Bey Taffel-Musiken... zugebrauchen / und zu hören (1–5st. m. Instr.; Augsburg 1688; Faks. Wegele 109).

Im Untertitel mehrerer Suitensammlungen bezeichnet das Begriffswort wohl primär die höfische Veranstaltungsart (vgl. III. (1) (c)), so bei R. I. Mayr im Untertitel der dem Kurfürsten von Bayern gewidmeten *Pythagorischen Schmids-Füncklein* (Augsburg 1692; 7 Suiten im frz. Stil):

...Bey Tafel-Musiken, Comœdien, Serenaten und andern fröhlichen Zusammenkunfften zu gebrauchen (nach B. Ulrich, *Die „Pythagorischen Schmids-Füncklein"*, SIMG IX, 1907/08, 75f.);
ähnlich J.A. Schmierer, *Zodiaci Musici* I (Augsburg 1698; 6 Suiten im Stil Lullys): ...So bey Comœdien / Taffel-Musicen / Serenaden, und solcherley erfreulichen Zusammenkunfften... zu Ehrlicher Gemüths-Ergötzung... zugebrauchen seynd (DDT X, 88f.);
und G. Muffat (Hofkapellmeister des Bischofs von Passau) über seine 12 – als *Außerlesene... Instrumental-Music* I (Passau 1701) veröffentlichten – Concerti grossi: ...Ein Werck / So nicht nur zur Ergötzlichkeit der Liebhabern / zur Herrlichkeit der Zusammenkünfften / zur Taffel-Music, und Serenaden sehr tauglich... (DTÖ XI, 2);
vgl. demgegenüber den Hinweis im Titel von D. Buxtehudes verschollenen *Sonaten à 2. & 3. Violini & Viola da gamba, cum continuo* (Lübeck 1684), das Werk sei „zur Kirchen- u. Tafel-Music bequemlich" (nach Göhler 2, 218).
Seltener begegnet im gleichen Zusammenhang die frz. Veranstaltungsbezeichnung ‚musique de table': etwa im Titel *Pièces pour la Musique de Table a 6 part.* einer hs. überl. Sammlung (f. 2 konz. V., Str. u. Gb.; 1696–1716) von J. Chr. Petz (nach E. H. Meyer, *Die mehrst. Spielmusik*, Kassel 1934, 232).

III. (1) Als musikalischer Klassifikationsbegriff bezeichnet Tafelmusik keine kompositorisch definierte, sondern eine funktionale Kategorie, d.h. keine bestimmte musikalische Gattung im engeren Sinn, sondern ein FÜR DIE AUFFÜHRUNG WÄHREND EINER MAHLZEIT BESTIMMTES REPERTOIRE ODER EINZELSTÜCK. Für die Bedeutungsbreite der Funktionsbezeichnung sind die zur jeweiligen begrifflichen Präzisierung notwendigen spezifizierenden Beiwörter symptomatisch, so etwa hinsichtlich textlicher, sozialer und besetzungsmäßiger Implikationen die Attribute ‚weltlich' (H. Schütz 1645), ‚fürstlich' (J.J. Löwe 1659) und ‚instrumentalisch' (J.F. Biber 1680; Nachweise unter (a) und (c)). Die Subsumierung bestimmter musikalischer Gattungen unter dem Oberbegriff Tafelmusik – in Titeln von Sammelpublikationen oft durch die Wendung „bestehend in" eingeleitet – gilt jeweils nur für einen begrenzten Zeitraum (vgl. die Nachweise unter (a)–(d)) und ist zumindest im 17. Jh. weitgehend nach sozialen Bereichen differenziert. Erst seit Ende des Jh. werden die als Tafelmusik bezeichneten höfischen Musikarten, primär Glückwunschkantate und instrumentale Ensemblesuite, zunehmend von der bürgerlichen Oberschicht für besondere Festlichkeiten übernommen, so daß im 18. Jh. die als Tafelmusik fungierenden Gattungen beider Gesellschaftsschichten weitgehend identisch sind und nur noch hinsichtlich des Aufführungsanlasses unterschieden werden:

J.H. Zedler, *Universal-Lexicon* XLI (Lpz. u. Halle 1744): Taffel-Music, diese ist täglich an Fürstlichen Höfen, in so lange keine grosse Trauer einfällt, zu hören, wenn nehmlich die Hof- und Kammer-Musici, Mittags und Abends, in dem nächsten Zimmer bey dem Tafel-Gemach aufwarten, und annehmliche Symphonien und Concerten... machen müssen. Dergleichen Tafel-Musiquen hört man auch auf öffentlichen Hochzeiten, Kindtauffen und andern Festivitäten, die unter bürgerlichen Personen vorgehen (1436).

In beiden sozialen Bereichen handelt es sich bei der Tafelmusik in der Regel um eine von Berufsmusikern (Hof- und Kammermusici, bzw. Stadtpfeifern; s. II.) vor einer höher stehenden Gesellschaftsschicht dargebotene Musik – ein Sachverhalt, der sich u.a. in Werktiteln wie *Musicalische Tafel-Bedienung* (J. W. Furchheim, Dresden 1674; nach Nef, a.a.O. 73) und *Servizio di tavola* (K. G. v. Reutter, hs. 1757, 1 Suite; nach DTÖ XV, 2) oder in dem bei P. Aler, *Dict. Germanico-Latinum* (Köln 1727) unter dem Stichwort ‚Tafel-music' (Art. *Music*) angeführten Paradigma „Er hat tafel-music halten laßen" (1418b) spiegelt. Die aus dem Dienstverhältnis resultierende Abhängigkeit höfischer Tafelmusik vom persönlichen Geschmack eines Fürsten wird z.B. in einem Brief des Weißenfelser Hofbibliothekars Poley an J. Chr. Gottsched (17. 1. 1733) belegt:

Unterdessen dürffte wohl eine Tafel-*Music* verlangt werden... Ich schicke zu dem Ende 2 *Exemplaria* mit, damit sie sehen, wie lang sie sein müsten und was sonst etwan dabey in Obacht zu nehmen. Zuförderst wollte ich zu einiger Nachricht melden, dass *Ser.* nicht gerne das Wort Wonne und die Reime, so sich auf Sachsen, Wachsen, Achsen endigen, haben mögen (nach A. Werner, *Städt. u. fürstl. Musikpflege in Weissenfels*, Lpz. 1911, 143).

Wie aus zahlreichen Titelformulierungen hervorgeht, hat weltliche Tafelmusik einerseits die Glorifizierung eines Herrschers oder eines bürgerlichen Jubilars zur Aufgabe (Huldigungs- und Glückwunschkantaten, s. (b)), andererseits „die Belustigung grosser Fürsten und Herren", „die Unterhaltung vornehmer Gäste bey herlichen Mahlzeit" (G. Muffat 1701), die „Belustigung der hohen Herrschafften" (Zedler, a.a.O., 1744); darauf verweisen auch die dem Terminus in Werktiteln häufig beigegebenen Attribute und Begriffe ‚lustig', ‚kurzweilig', ‚Ergötzung', ‚Recreation' und ‚Zeitvertreib'. Aus der Unterhaltungsfunktion resultiert die Anpassung an die jeweils modischen kompositorischen Konventionen:

So stellt z.B. H. Schütz während seines zweiten Italienaufenthaltes in einem Brief (Venedig, 3. 11. 1628) fest, daß „sich dieses gantze werk sehr geendert, vndt die Jenige Music welche zu fürstlichen Taffeln... vndt derogleichen representationen dinlichen ist, sich itzo [d.h. seit seinem ersten Aufenthalt 1609/13] merklichen verbessert vndt zugenommen hatt" (ed. Müller 96).

Häufig wird in den Titeln der als Tafelmusik (oder zur Tafelmusik) publizierten Kompositionen auf die – dem jeweils modischen Nationalstil entsprechende – Satzart verwiesen:

J. Banwart (1652): „auff jetzt im Schwung gehende newe Italienische Manier" [solistische Vokalmusik mit B.c.]; J.A. Schmierer (1698): „auff jetzo zu Tag im Schwung gehende neueste Art und Manier eingerichtete Stuck" [Instrumentalwerke im Stil Lullys]; G. Muffat (1701): „auff bißhero ungewöhnliche Arth... ausgearbeitete Concerte" [ital. Concerti grossi]; Quellennachweise unter (c) und (d).
Dem dtsch. Kompositum Tafelmusik analoge ital. oder frz. Ausdrücke sind erst im 18. Jh. nachweisbar; doch handelt es sich bei den unter (b) und (c) angeführten Belegen *Musica da Tavola* (1727) und *Musique de table* (1733) nicht um Bezeichnungen des ital. bzw. frz. Sprachgebrauchs, sondern um Übersetzungen aus dem Dtsch. Anstelle des im dtsch. Sprachraum üblichen Werktitels verwenden z.B. C. Grossi *Musiche... per servizio di tavola* (Venedig 1681) und M.-R. Delalande *Les Symphonies... Qui se jouent ordinairement au souper du Roy* (hs. 1703, Paris, Conservatoire, Ms. Rés. 582).

(a) Das seit der 1. Hälfte des 17. Jh. im höfischen, später auch im bürgerlichen Sprachgebrauch zur musikalischen Klassifikation verwendete Kollektivum Tafelmusik bezeichnet den Anweisungen über das Aufwarten vor einer fürstlichen Tafel entsprechend (s. I.) ursprünglich ein REPERTOIRE GEISTLICHER UND WELTLICHER VOKALMUSIK:

H. Schütz, Schreiben an den Wolfenbütteler Hof (um 1645): Die Punct dero wegen ich umb etwas genauere Nachrichtung unterthänig zu bitten habe...
3) Vom Gebrauch der Geistlichen Musik 1. bei der Tafel 2. bei den Predigten 3. bei einem principal-absonderlichen Musikalischen Gottesdienst in der Kirchen.
4) Wegen der Weltlichen Tafelmusik.
5) Wegen der Weltlichen Academischen und Theatralischen Musik (ed. Müller 155f.).

Daß unter weltlicher Tafelmusik hier primär Vokalmusik zu verstehen ist, legt ein an den Zeitzer Hof übersandtes Verzeichnis (nach 1666) nahe, in dem Schütz zur Klassifizierung seiner Vokalkompositionen u.a. die Kategorien „Concerte... bei Einer fürstl. Taffel zu gebrauchen" und „Gesenge für eine fürstl. Taffelmusic" verwendet:

Verzeichnis in was Claßen, das Register über neue Musicalische arbeit, So ich... hirnechst der fürstl. Hoffmusic... einschicken werde, vertheilet undt gehalten werden soll: ...2. Kleine oder mit wenig stimmen eingerichtete psalmen und Concerten, jedesmal, auch deren etliche unterweilen eingangs... bey Einer fürstl. Taffel zu gebrauchen... 6. Weltliche undt Moralische Gesenge für eine fürstl. Taffelmusic (ed. Müller 295).
Als Beispiel weltlicher Tafelmusik hat z.B. die von Schütz zur Verlobung von Magdalene Sybille, Tochter des Kurfürsten von Sachsen, 1651 komponierte Aria „Wie wenn der Adler sich aus seiner Klippe schwingt" (f. S. u. B. c.; SWV 434) zu gelten, deren Textdruck (D. Schirmer, *Poetische Rauten-Gepüsche*, Dresden 1663, 125) angibt: „vor Churfürstl. Taffel in darzu kommende Music abgesungene Ode" (nach Neue GA XXXVII, X).
Zu Schützens Hinweis auf die Verwendung geistlicher Musik am Beginn einer Mahlzeit vgl. W.C. Briegels Vorwort des *Mus. Tafel-Confects* (Ffm. 1672): Es scheint aller Orten gebräuchlich und üblich zu seyn / bey vorfallenden Tafel-Aufwartungen mit geistlichen oder andern musicalischen Stücken (biss die heiss-hungrigen Mägen erfüllet) den Anfang zu machen... (nach G. Pinthus, *Die Entwicklungszüge des Konzertwesens in Deutschland*, Straßburg 1932, 44).

Auch im Bereich bürgerlicher Musikpflege umfaßt der Begriff Tafelmusik im 17. Jh. neben weltlichen Vokalgattungen (s. (d)) geistliche Gesänge:

A. Hammerschmidts *Kirchen- vnd Tafel-Music* (Zittau 1662) enthält ausschließlich geistliche Konzerte für 1–3 Singst. und 4–6 obligate Instr. (Faks. des Titels in: A. Adrio, Art. *Hammerschmidt*, MGG V, 1429f.).
J. Löhner veröffentlicht unter dem Titel *Auserlesene Kirch- und Tafel-Music* (Nürnberg 1682) geistliche Arien und kurze Solokantaten mit 2 V. und B.c. (nach H.E. Samuel, Art. *Löhner*, MGG VIII, 1099);
vgl. B. Gesius (Wittenberg 1605): Christl. Haus u. Tischmusica, auf alle Tag morgens u. abends, auch vor u. nach dem Essen... zu singen, m. 4. St. komp. (nach Göhler 1, 259);
ähnlich bereits im 16. Jh.: Geistliche Lieder, nach Tisch zu singen (o.O. 1555); Christliche vnd tröstliche Tischgesenge (J. Magdeburg, Erfurt 1572; nach W. Salmen, *Haus- und Kammermusik*, Musikgesch. in Bildern IV/3, Lpz. 1969, 8).
Mit Bezug auf den „Tisch des Herrn" überträgt A.H. Brunner (Ffm. 1692) den Begriff Tafelmusik auf den sakralen Bereich: Seraphische Tafel-Musik, in sich haltend, 64... zu frolockender Beehrung des Hochh. Sacram. des Altars lieblich anleitende Loblieder (nach Göhler 2, 203).

Nach Chr. Bernhard, *Tract. compositionis augmentatus* (nach 1648), ist die von Schütz erwähnte Differenzierung geistlicher und weltlicher Tafelmusik nur textlich, nicht kompositorisch bedingt: sowohl in der Kirchen- als auch in der Tafelmusik – letztere als weltliche Vokalmusik (‚Taffel-Sachen') zu verstehen – soll gewöhnlich der Stylus luxurians communis, seltener der primär im Theater gebräuchliche Stylus comicus Verwendung finden:

Dieser [*Contrapunctus luxurians*] kan wieder in *Communem et Comicum* eingetheilet werden, deren der erste allenthalben, der andere aber meist auff *Theatris* gebraucht wird, wiewohl in Kirchen und Taffel-*Music* auch offt etwas *recitativi*sches gebraucht, einen guten *Effect* in Bewegung der Gemüther... zu verursachen pfleget (ed. Müller-Blattau 43);
Communis... wird [der Contrapunctus] also genennet, weil derselbe nunmehro in singenden, sowohl Kirchen als Taffel-Sachen, ingleichen denen *Sonaten* gefunden wird (ibid. 71).

Ähnlich werden im Frankfurter Meßkatalog von 1659 unter dem Oberbegriff „Fürstl. Tafelmusik" ausschließlich weltliche Vokalwerke („Weltl. Madr. u. Cantaten") des Schütz-Schülers J.J. Löwe angezeigt (nach Göhler 2, 887c).

(b) Dem letzteren Sprachgebrauch entsprechend tragen seit der 2. Hälfte des 17. Jh. insbesondere höfische GLÜCKWUNSCH- UND HULDIGUNGSKANTATEN (auch deren Textbücher allein) statt eines kompositorisch definierten Gattungstitels (wie etwa ‚Kantate') den funktionalen Titel oder Untertitel Tafelmusik (Musica da Tavola):

vgl. die Kantate „O Du Hochdurchlauchtiges Paar" (f. Soli, Chor u. Str., 1693) des Gottorfer Hofkapellmeisters G. Oesterreich (nach A. Soltys, *G. Oesterreich*, AfMw IV, 1922, 195ff.).

Häufig wird dem Titel die Angabe des konkreten Kompositionsanlasses hinzugefügt; so in den Titeln von J. Ph. Kriegers (nur im Textbuch erh.) höfischen Kantaten:

Tafelmusic bei der Rückkehr Johann Georgens und Friderica Elisabeth aus dem Emser Bade (5. 10. 1707);
Als S. Chrf. Durchl. zu Pfaltz den Ritter-Orden St. Huberti... übersendeten. Dram. Tafelmusik zu Freyburg (7. 10. 1715; nach A. Werner, *Städt. u. fürstl. Musikpflege in Weissenfels*, Lpz. 1911, 118f.);
ähnlich im Titel des Textbuches von J.S. Bachs Schäferkantate (BWV 249a); Chr. Fr. Henrici, *Ernst-Schertzhaffte u. Satyrische Gedichte* I (Lpz. 1727, ²1736, 4): Tafel-Music bey Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Weissenfels Geburts-Tage, den 23. Febr. 1725. DAMOETAS, MENALCAS, DORIS und SYLVIA (Faks. NBA I/35, Krit. Ber., 160);
vgl. J.D. Heinichen: Musica da Tavola per il Giorno del nome di S.A.R. Frederico Augusto (Dresden, 5. 3. 1727; nach G. Haußwald, Art. *Heinichen*, MGG VI, 50).

Demgegenüber wird im Textdruck von Bachs Jagdkantate (BWV 208) die entsprechende höfische Veranstaltungsbezeichnung genannt:

S. Franck, *Geist- und Weltliche Poesien* II (Jena 1716): Diana, Endymion, Pan und Pales, Am Hoch-Fürstl. Gebuhrts-Festin Herrn / Herrn Hertzog Christians zu Sachsen-Weissenfels nach gehaltenen Kampff-Jagen im Fürstl. Jäger-Hofe bey einer Tafel-Music aufgeführet (Faks. NBA I/35, Krit. Ber., 158).

Als bürgerliche Variante der ursprünglich höfischen Gattung sind Hochzeitskantaten nachweisbar, z. B. J. Kriegers Kantate „Glück zu, die Zeit ist da", die nach DTB XVIII, XXXV als Tafelmusik für eine bürgerliche Hochzeit (Zittau 13./14. 1. 1688) komponiert wurde;

ähnlich die von G. Ph. Telemann zum 50. Ehejubiläum eines Hamburger Bürgerpaars (20. 2. 1732) komponierte Kantate „Wett-Streit der leiblichen Glückseeligkeiten des Ehe-Standes", deren Textdruck den Vermerk enthält, daß der Text beim „Jubel-Mahle der Hochansehnlichen Versammlung in einer Taffel-MUSIQUE… zu Gehör gebracht" wurde (Faks. des Titels in: K. Grebe, *Telemann*, Reinbeck 1970, 145).

Als Sammelbezeichnung für weltliche Vokalmusik begegnet das Begriffswort bei J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus* (Hbg 1737–40):

Zu der Vocalmusic [des Kammerstyls] aber [gehören] alle Singesachen, die nicht insbesondere zu dem theatralischen oder Kirchenstyl gezehlet werden, als: Serenaden, Tafelmusicken, Hochzeitmusicken, Cantaten etc. (112).

(c) Im Zusammenhang mit instrumentaler Ensemblemusik erscheint der Terminus seit um 1680 als Werktitel gedruckter SUITENSAMMLUNGEN. Die hier angegebene Verwendungsweise instrumentaler Tänze ist bereits seit Beginn des Jh. in Aufführungsanweisungen entsprechender Druckwerke zu belegen:

so stellt z. B. M. Praetorius, *Terpsichore* (1612), fest, daß die veröffentlichten frz. Tänze „vor Fürstlichen Taffeln / auch sonsten in Convivijs zur recreation vnd ergötzung gantz wol gebraucht werden können" (Faks. GA XV, V).

Wird in der 1. Hälfte des 17. Jh. bei ähnlichen Publikationen meist mit fakultativer Verwendungsweise der Stücke als Tanz- oder Tafelmusik gerechnet, so werden in der 2. Hälfte des Jh. Suiten und Konzerte speziell für die Aufführung bei einer Mahlzeit komponiert. G. Muffat z. B. grenzt die „zur Taffel-Musik" bestimmten Concerti grossi seiner *Außerlesenen… Instrumental-Music* I (Passau 1701) ausdrücklich von Tanzmusik ab:

…Welche Concerten, weilen sie wegen der darunter begriffenen Ballet- und anderen Arien, weder zum Kirchendienst / noch wegen der darinnen da und dort bald langsamb / und traurig / bald lustig / und hurtig-eingemengten andern Concepten / zum Dantzen taugen / in dem sie nur zur absonderlichen Erquickung deß Gehörs Componirt worden (DTÖ XI, 2).

Im gleichen Sinn differenziert W. C. Printz zwischen Partien „zur Tafelmusik" und „zum Tantze", d. h. zwischen stilisierter und eigentlicher Tanzmusik:

Phrynis Mitilenaus III (Lpz. 1696; geschr. 1679): In Stylo Hyporchematico [Tanzstil], wenn die Partheyen nur zur Tafel-Music dienen sollen / mag man sich einer grösseren Freyheit [bei der Diminuierung des Pes Rhythmicus] bedienen / als wenn sie zum Tanze gespielet werden sollen (110).

Vor dem Aufkommen des Werktitels ‚Tafelmusik' sind im instrumentalen Bereich neben Benennungen wie *Banchetto musicale* (J. H. Schein 1617), *Fröhliches Convivium* (Coburg 1621) oder *Convivium musicale* (Th. Avenarius 1630) seit um 1620 verschiedene mit ‚Tafel-' gebildete Komposita als Titel höfischer Tanz- und Suitensammlungen nachweisbar:

Th. Simpson widmet seinem fürstlichen Dienstherrn in Bückeburg unter dem Titel „Tafel-Consort / Erster Theil / Von allerhand / Newen Lustigen Musicalischen Sachen" (Hbg 1621) einen Sammeldruck 4st. Tänze f. Str. u. Gb. (nach Cl. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale ital.*, Florenz 1952, 271).
I. Posch gibt im Titel seiner *Musicalischen Ehren- und Tafelfreudt* (4–5st. Tänze u. Tanzsatzpaare; Nürnberg 1626) den Hinweis, daß die Tänze „an Fürnemer Herren und Potentaten Tafeln, auch auf adelichen Panqueten und Hochzeiten, und andern ehrlichen Conviviis gemusiziert… werden mögen"; im Vorwort stellt er fest, daß die Stücke z. T. „über der Tafel musiziert werden mögen", z. T. aber auch „darnach getantzt werden" kann (nach K. Nef, *Gesch. d. Sinfonie u. Suite*, Lpz. 1921, 44).
Unter dem Titel *Musicalische Taffel-Erlustigung* (Brieg 1668) dediziert der Brieger Hofmusicus J. G. Stanley dem Fürstbischof von Breslau „in 4 Stimmen… nach frantzösischer art" gebrachte Lautensätze seines Kollegen E. Reusner (nach A. Davidsson, *Cat. critique et descriptif* II, Upsala 1951, 150).

Daß derartige Publikationen im höfischen Sprachgebrauch bereits Tafelmusik genannt werden, geht daraus hervor, daß der Darmstädter Hofkapellmeister W. C. Briegel die letztgenannte Sammlung 1671 als „Stanleys Tafel-Music" bezeichnet (nach E. Noack, *Musikgesch. Darmstadts*, Mainz 1967, 131).

Als synonyme Sammelbezeichnung ist das Kompositum ‚Gastereymusic' („epularum solennium fides, et tibiae") bei C. v. Stieler, *Der Teutschen Sprache Stammbaum u. Fortwachs* (Nürnberg 1691), Art. *Musik*, nachweisbar.

Als Titel einer gedruckten Suitensammlung ist der Terminus Tafelmusik zuerst in einem 7 Suiten enthaltenden Werk des Salzburger Hofkapellmeisters J. Fr. Biber zu belegen:

MENSA SONORA… Die klingende Taffel/ Oder Instrumentalische Taffel-Music (Salzburg 1680; nach DTÖ XCVI).

Die *Tafel-Musik* des Schweriner Hofkapellmeisters J. Fischer (Hbg 1702) enthält instrumentale Ensemblemusik im Stile Lullys („Verschiedene Ouverturen, Chaconnen, lustige Suiten…"; Faks. des Titels in: E. F. Schmid, Art. *Fischer, J. III*, MGG IV, 262). Die als *Musicalische Fürsten-Lust* erschienene 2. Aufl. betont die soziale Exklusivität der Musik und nennt weitere Gelegenheiten für deren Gebrauch:

…bey Fürstlichen Taffeln, hohen Assembléen, Balleten und Theatralischen Ergötzlichkeiten ([1]Bln 1706, [2]1708; nach Göhler 2, 480).

Offensichtlich zur Abgrenzung von chorisch zu besetzenden Tafelmusikwerken nennt J. J. Schnell (Hofoboist und -violinist in Bamberg) eine Suitensammlung:

Kleine angenehme Tafel-Music bestehend in VI Parthien (f. Fl., V., Hrn u. Gb., bzw. f. Fl., V. u. Gb.; Stimmdrucke nach 1731; nach R. Hess, *Serenade, Cassation u. Divertimento b. M. Haydn* I, Diss. Mainz 1963, 46).

Repräsentieren die zitierten instrumentalen Tafelmusiken die traditionelle Bindung an den Hof, so zeigt Telemanns *Musique de Table* (Hbg 1733) die Übernahme der ursprünglich höfischen Musikart in den bürgerlichen Bereich. Die dem Werk beigegebene, ca. 200 Namen umfassende Subskribentenliste verzeichnet neben Adligen bürgerliche

Kenner und Liebhaber. Während der in den *Hamburgischen Ber. von Gelehrten Sachen* (1732, Nr. XCIX) erschienene Subskriptionsaufruf das Werk unter dem dtsch. Titel *Tafel-Music* ankündigt (nach M. Seiffert, *G.Ph. Telemann, Musique de Table*, DDT LXI/LXII, Beiheft, 4), trägt der Druck – offenbar in Übereinstimmung mit den im galanten Stil gehaltenen Kompositionen – den modischen frz. Titel:

MUSIQUE de Table / partagée / en / Trois Productions / dont chacune contient / 1 Ouverture auec la suite, à 7 instrumens, 1 Quatuor, 1 Concert à 7, 1 Trio, 1 Solo, 1 Conclusion à 7 / et dont les instrumens se di-/versifient partout (Hbg 1733).

Die drei nach dem gleichen Schema disponierten Productions, deren Conclusion jeweils die Tonart der Ouverture aufgreift, sind nicht als musikalische Zyklen, sondern funktionell als additive abwechslungsreiche Vortragsfolgen für Festmähler konzipiert.
Die durch Telemanns Publikation bezeugte Verwendung weiterer, d.h. nicht zur Suite gehörender Gattungen als Tafelmusik wird von Zedler, *Universal-Lexicon* XLI (Lpz. u. Halle 1744), Art. *Taffel-Music*, bestätigt, der „Symphonien und Concerte" als höfische Tafelmusik aufführt (1436; s. III. (1)). – In der 2. Hälfte des 18. Jh. gehören auch Arrangements zum Repertoire höfischer Tafelmusik:

Der Flötist Fr. C. Hergen bietet dem letzten Trierer Kurfürsten (1768–1802) an, „die Tafelmusik zu besorgen, neue Stücke für dieselbe zu componieren, andere zu übersetzen [d.h. zu arrangieren] und zu liefern" (nach G. Bereths, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*, Mainz 1964, 205). Im Finale des 2. Akts von Mozarts *Don Giovanni* (1787) trägt die Tafelmusik arrangierte Stücke aus Opern vor. – C.L. Junker (*Noch etwas vom Kurkölnischen Orchester*, 1791) berichtet, daß die Tafelmusik des Kurfürsten Maximilian Franz „die Ouvertüre zu M. Don Juan spielte" (vgl. I.).

(d) Neben der primär höfischen Überlieferung instrumentaler Tafelmusik ist in der 2. Hälfte des 17. Jh. eine auf Süddeutschland konzentrierte Tradition bürgerlicher Tafelmusik nachweisbar. Das hier ebenfalls als Werktitel verwendete Begriffswort begegnet in VOKALMUSIKSAMMLUNGEN, deren Repertoire lustige oder unterhaltsame Vokalstücke (m. Gb. oder Instr.), insbesondere schwankhafte Dialoge, dramatisierende Quodlibets und kleine Kantaten umfaßt; seltener findet sich als Anhang eine Sammlung instrumentaler Tänze. Aufgrund der Texte (u.a. Ständesatiren, Solmisationsscherze und lat.-dtsch. Mischpoesie) sind die Veröffentlichungen primär dem gehobenen, akademisch gebildeten Bürgertum, sowie studentischen und klerikalen Kreisen zuzuordnen. Typisch sind vor allem Sujets, die die zeitgenössischen sozialen Antagonismen widerspiegeln, indem in ihnen als Scherzobjekte typisierte Verhaltensweisen sozial Niedrigstehender (etwa des tölpelhaften Bauern, des betrügerischen Handwerkers usw.) oder gesellschaftliche Minoritäten (Juden) fungieren:

J. Banwart (Domkapellmeister in Konstanz): Teutsche / Mit New *componirten* Stucken vnd *Couranten* gemehrte kurtzweilige / Tafel Music / von / Gesprächen / *Dialogen, Quodlibeten* vnd andern / doch erbarn einlauffenden Schnitzen vnnd Schnacken (2–4st. m. Gb. u. Instr.; Konstanz 1652, frühere Aufl. nach Gerber ATL I: Konstanz 1650; nach H.J. Moser, *Corydon* I, Braunschweig 1933, 42);
M. Kelz: Dialogi suevici arguti & faceti, d.i., oberländisch schwäbische Tafel-Musik, darinnen unterschiedliche ergetzliche bäurische Liebs und Heuraths-Gespräch enthalten à 2 vocibus & 2 violinis (Augsburg 1668; nach Göhler 2, 784; verschollen);
S. Fr. Capricornus (Hofkapellmeister in Stuttgart): Neu-angestimmte und Erfreuliche / TAFEL-MUSIC / bestehend in allerhand Lustigen Harmonyen oder Ergötzlichen / Ehren- Tugend- Lust- Schertz- Liebes- / Schäfer- Schmauß- Grassaten- / auch sonst kurtzweiligen / Liedern (2–5st. m. Gb.; Ffm. 1670; nach Moser I, 46);
J.M. Caesar (Hofkapellmeister in Würzburg, ab 1683 Domkapellmeister in Augsburg): Lustige Tafel-Musik... bestehend in unterschiedlichen lustigen Quodlibetten und kurzweiligen deutschen Conzerten (Würzburg u. Ffm. 1682; im Meßkatalog angezeigt, Erscheinen fraglich; nach E. Fr. Schmid, Art. *Caesar*, MGG II, 636).

Ein ähnliches Repertoire verzeichnet das *Inventarium sive Catalogus Musicalium* (1706) des Zisterzienserstiftes Ossegg in Böhmen unter der Überschrift:

Taffel Music id est Cantus aliquot jucundi tempore tabulae et Recreationis producendi (nach P. Nettl, *Beitr. z. böhmischen u. mährischen Musikgesch.*, Brünn 1927, 36).

Als synonyme Werktitel sind die Komposita *Tafel-Confect*, *Taffel-Schnitz* (D. Speer, 1685) und *Tafel-Stücke* (Gr.J. Werner, Augsburg 1750) nachweisbar. Die bereits von G. W. Druckenmüller als Titel einer Suitensammlung verwendete Bezeichnung *Musicalisches Tafel-Confect* (Schwäb. Hall 1668; 7 Partien; nach Nef, a.a.O. 73) findet sich bei W.C. Briegel als Titel einer dem älteren Collegium musicum in Ffm. gewidmeten Publikation:

Musicalisches Tafel-Confect, Bestehend In Lustigen Gesprächen und Concerten (Ffm. 1672). Laut Vorwort handelt es sich um „lustige und kurzweilige" Vokalstücke, „die bey Auftragung des Confects", d.h. am Schluß einer Mahlzeit vorgetragen werden sollen (nach G. Pinthus, *Die Entwicklungszüge d. Konzertwesens in Deutschland*, Straßburg 1932, 44);
ähnlich V. Rathgeber: Ohren-vergnügendes und Gemüthergötzendes Tafel-CONFECT; Bestehend in 12. kurtzweiligen Sing- oder Tafel-Stucken (1. Tracht: Augsburg 1733).

(2) Mit der seit Ende des 18. Jh. aufkommenden Idee des autonomen musikalischen Kunstwerks, d.h. seit der Ablösung der weitgehend funktional bestimmten höfischen Musikkultur durch die ästhetisch orientierte bürgerliche wird der funktionale Begriff Tafelmusik im ästhetischen und musikalischen Schrifttum nur noch PEJORATIV als Paradigma für nicht autonome Musik verwendet; so von I. Kant, der Tafelmusik nicht mehr unter dem eigentlichen Musikbegriff subsumiert. Gehört die (zusammen mit der Farbenkunst) als „Kunst des schönen Spiels der Empfindungen" definierte Musik neben den redenden und bildenden Künsten zu den schönen Künsten, so wird die lediglich als angenehmes Geräusch während der Tischunterhaltung rezipierte Tafelmusik als Paradigma der angenehmen Künste („die, welche bloß zum Genusse abgezweckt werden") aufgeführt:

Kritik der Urteilskraft (Bln 1790): Hierzu gehört denn auch die Art, wie der Tisch zum Genusse ausgerüstet ist, oder wohl gar bei großen Gelagen die Tafelmusik; ein wunderliches Ding, welches nur als ein angenehmes Geräusch die Stimmung der Gemüter zur Fröhlichkeit unterhalten soll und, ohne daß jemand auf die Komposition derselben die mindeste Aufmerksamkeit verwendet, die freie Gesprächigkeit eines Nachbarn mit dem anderen begünstigt (178).
Dem gewandelten musikalischen Bewußtsein entsprechend wird die höfische Veranstaltungsart Tafelmusik nunmehr als ‚unschicklich' empfunden; so von H. Chr. Koch (*Versuch einer Anleitung z. Composition* II, Lpz. 1787), der im Zusammenhang mit „Concerten... Kammer- und Tafelmusiken" ausführt: Unter

allen Gelegenheiten, bey welchen man gewohnt ist die Tonkunst auszuüben, ist wohl dieses die unschicklichste, daß man sie bey den Tafeln der Großen ausübt (45, Anm.).

Ähnlich richtet sich R. Wagners Aversion gegen die gesellschaftliche Aufgabe von Tafelmusik, Konversation durch Geräusch anzuregen:

„*Zukunftsmusik*" (Paris 1860): ... während der Konversation ... fuhr die Musik [in der ital. Oper] fort, und zwar mit der Aufgabe, welche man bei großen Diners der Tafelmusik stellt, nämlich durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauteren Ausbruch zu bringen (*Sämtl. Schriften u. Dichtungen*, Volksausg. VII, 124).

Hinsichtlich der kompositorischen Faktur definiert Wagner Tafelmusik als heterogene Folge von anziehenden melodischen Hauptmotiven und leerem Geräusch – ein Verdikt, dem er selbst noch Mozartsche Symphoniesätze unterwirft:

op. cit.: Noch bei den Vorgängern Beethovens sehen wir diese bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten... so war Mozart... oft, ja fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der sogenannten Tafelmusik zeigt, nämlich eine Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodien auch anziehendes Geräusch für die Konversation bietet: mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breitmachenden Halbschlüssen der Mozartschen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servierens und Deservierens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt (ibid. 126).

Für E. Hanslick impliziert der Begriff keine kompositorischen Merkmale, er meint vielmehr eine Rezeptionsweise, die Musik nicht als ästhetischen Gegenstand, sondern als sinnlich zu genießenden Naturreiz betrachtet, so daß jede Musik „als Tafelmusik" mißbraucht werden kann:

Vom Musikalisch Schönen (Lpz. 1854): In keiner andern Kunst ist dies so hohen Grades möglich, wie in der Musik, deren sinnliche Seite einen geistlosen Genuß wenigstens zuläßt... Darum giebt auch der Genuß keiner andern Kunst sich zu solch accessorischem Dienst her. Die besten Compositionen können als Tafelmusik gespielt werden und die Verdauung der Fasane erleichtern (73).

Im Anschluß an die pejorative Verwendung des Begriffswortes im ästhetischen Schrifttum des 18. und 19. Jh. versteht Th. W. Adorno Tafelmusik als historische Vorstufe zum emanzipierten musikalischen Kunstwerk:

Ästhetische Theorie (Ffm. 1970): ...fraglos indessen sind die Kunstwerke nur, indem sie ihren Ursprung negierten, zu Kunstwerken geworden. Nicht ist ihnen die Schmach ihrer alten Abhängigkeit von faulem Zauber, Herrendienst und Divertissement als Erbsünde vorzuhalten... Weder ist die Tafelmusik der befreiten unentrinnbar, noch war Tafelmusik ehrwürdiger Dienst am Menschen, dem autonome Kunst frevelnd sich entzöge (12).

Der in der musikalischen Ästhetik radikal abgewertete Tafelmusikbegriff wird von der – gegen die ästhetische Musikkultur des 19. Jh. protestierenden – musikalischen Jugendbewegung des 20. Jh. wieder POSITIV verstanden. Die Aufwertung des nunmehr unter dem Oberbegriff der ‚Gebrauchsmusik' gefaßten Begriffs spiegelt die Sehnsucht nach den Bindungen funktionaler Musikkultur, deren umgangsmäßiges Musizieren man wiederzubeleben versucht. Bezeichnend für den Restaurationsversuch ist etwa P. Hindemiths Sing- und Spielmusik *Plöner Musiktag* (1932), dessen vier Sätze – darunter an dritter Stelle eine *Tafelmusik. Stücke zur Unterhaltung, beim Mittagessen zu spielen* – dem gemeinschaftlichen Singen und Spielen an verschiedenen Tageszeiten funktional zugeordnet sind. Offenbar im Anschluß an Hindemith findet sich der Werktitel bei G. Maasz (*Hamburgische Tafelmusik*, Suite nach R. Keiser, 1935) und J. Takács (*Eine kleine Tafelmusik*, op. 74, Divertimento f. Bläserquartett, 1964).

Lit.: K. G. GÖHLER, Verz. der in den Frankfurter u. Leipziger Meßkat. 1564–1759 angez. Musikalien, Lpz. 1902; FR.-W. RIEDEL, Art. Tafelmusik, in: Encyclopédie de la musique III, Paris 1961; H. H. EGGEBRECHT, Art. Tafelmusik, in: RiemannL 1967.

Erich Reimer, Freiburg i. Br. 1971

Tempo rubato

ital. tempo rubato (wörtlich: gestohlene[s] Zeit[maß], geraubter Zeitwert), auch rubamento di tempo, rubato, rubando; franz. temps dérobé.

I. Tempo rubato und rubamento di tempo bezeichnen seit etwa 1720 eine Vortrags- oder Satzweise, bei der sich eine Melodiestimme durch Verlängerung oder Verkürzung einzelner Notenwerte mit nachfolgendem Ausgleich von den Begleitstimmen abhebt.
(1) Die frühesten Belege stehen im Zusammenhang mit der Auszierungspraxis, wie (a) der Verkürzung einzelner Noten zur Einfügung zusätzlicher Ornamentnoten, (b) dem rhythmisch freien Vortrag von Verzierungen und (c) in irregulären rhythmischen Teilungen notierten Verzierungsnoten.
(2) Als Synonyme oder Übersetzungen gelten Bezeichnungen von rhythmischen Vortragsmanieren oder Satztechniken wie Tonverziehung, Tonverbeißung, Suspension, Antizipation, Vorausnahme, Retardation, Aufhaltung, Prolongation, Synkopierung, suonare a contratempo sowie Verrückung.
(3) Seit den 1760er Jahren impliziert der Ausdruck als Vortragsbezeichnung zu einer einzelnen Stimme deren rhythmisch freien Vortrag.

II. Seit dem letzten Viertel des 18. Jh. benennt tempo rubato diverse Arten der Akzentverschiebung ohne Veränderung der Tondauern.
(1) So gilt als Tempo rubato die Umkehrung der metrischen Gewichtsverhältnisse im Akzentstufentakt durch Betonung leichter Zählzeiten.
(2) Speziell bezeichnet Tempo rubato einen impliziten Wechsel zwischen geraden und ungeraden Taktarten.
(3) Tempo rubato heißt die Akzentverschiebung durch Einsatz der nachahmenden Stimme auf anderer Taktzeit als die vorausgehende in imitatorisch angelegten Sätzen.

III. Als rubato oder tempo rubato werden seit etwa 1800 verschiedene Formen der Tempomodifikation beim musikalischen Vortrag benannt.
(1) Mit Bezug des Partizips rubato auf das Tempo des gesamten Satzes bezeichnet der Ausdruck kompensatorische Formen der Tempoveränderung, bei denen Ritardandi durch entsprechende Beschleunigungen oder Accelerandi durch entsprechende Verlangsamungen ausgeglichen werden.
(2) Ebenso gibt es Definitionen als freie Tempoänderung ohne Kompensation.
(3) Als Tempo- und Vortragsbezeichnung am Beginn eines Satzes oder Abschnitts mit Bezug auf den gesamten Satz wird ein freies, nicht streng durchgehaltenes Tempo gefordert oder durch Negation ausgeschlossen.

I. Tempo rubato und rubamento di tempo bezeichnet seit etwa 1720 eine Vortrags- oder Satzweise, bei der sich eine Melodiestimme durch Verlängerung oder Verkürzung einzelner Notenwerte mit nachfolgendem Ausgleich von den Begleitstimmen abhebt:

P. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* (Bologna 1723): Chi non sa rubare il Tempo cantando, non sa comporre, nè accompagnarsi, e resta privo del miglior gusto, e della maggiore intelligenza.
Il rubamento di Tempo nel patetico è un glorioso latrocinio di chi canta meglio degli altri, purchè l'intendimento, e l'ingegno ne facciano una bella restituzione (99);
vgl. die Übers. von J. Fr. Agricola, *Anleitung zur Singekunst* (Bln 1757): Wer im Singen nicht die Noten zu verziehen (*rubare il Tempo*) weis[,] der kann ganz gewiß weder componiren, noch sich accompagniren; und bleibt des besten Geschmacks und der schönsten Einsicht beraubet... Das Verziehen der Noten ist absonderlich im Pathetischen ein ruhmwürdiger Raub, welcher noch dazu hilft, daß einer besser singt als andere: wenn nur seine Einsicht und Witz das geraubte geschickt wieder zu ersetzen weis (219).

Bleibt hier die genaue Form der Rückerstattung (restituzione) unbestimmt, so stellt Tosi an anderer Stelle konkret zwei Arten von ‚Raub' und ‚Rückerstattung' gegenüber: eine Beschleunigung mit nachfolgender Verlangsamung und eine Verzögerung mit anschließender Beschleunigung, wobei er der letzteren den Vorzug gibt:

...quell'arte, che insegna di guadagnare il Tempo per saperlo perdere, che è un frutto del Contrappunto, ma non così saporito come quello di saperlo perdere per ricuperarlo: Produzione ingegnosa di chi intende la composizione, e di chi ha miglior gusto (105).

Agricola stellt in einer entsprechenden Anmerkung zu seiner Übersetzung den Bezug zum Begriffswort her:

...diejenige Kunst, welche lehret Zeit zu gewinnen, um sie wieder verlieren zu können. Sie ist eine Frucht der Compositionswissenschaft; aber nicht so schmackhaft als die, vermittelst deren man Zeit zu verlieren weis, um sie wieder gewinnen zu können. Diese ist eine sinnreiche Erfindung derer, so die Tonsetzkunst verstehen, und den besten Geschmack besitzen (225);
Diese ziemlich räthselhaften Worte des Verfassers zielen alle auf das sogenannte T e m p o r u b a t o: aus welchem man, zu seinen Zeiten, fast zu viel Wunder machete (225, Anm. k).

Möglicherweise knüpft der seit um 1800 nachweisbare parallele Ausdruck tempo perduto (zit. unten, III.) an diese Formulierungen Tosis an. Daß Tosi bei der Prägung des Phänomens eine maßgebliche Rolle spielte, zeigen auf persönliche Unterweisung zurückgehende Äußerungen von R. North seit etwa 1695; gleichzeitig wird dort wiederum deutlich, daß zunächst keine terminologische Fixierung erfolgt:

An Essay of Mus. Ayre (hs. um 1715–20): ...dwelling upon some notes too long and coming off others too soon; that is, breaking time and keeping it, which Sig^r Tosi sayd was the chief art of a performer, and he shewed it most luculently by his voice... (ed. Wilson, *Roger North on Music*, London 1959, 151).

Rubamento di tempo bleibt zumindest in der Gesangslehre bis ins 19. Jh. geläufig:

A. F. Häser, *Uebersicht d. Gesangslehre* (AmZ XXIV, 1822): Das sogenannte *rubamento di tempo*, oder *tempo rubato*, welches von manchen Sängern als Mittel des Ausdrucks angewandt wird, kann in seltenen Fällen und an besonders ausdrucksvollen Stellen von Wirkung seyn, wenn man es nämlich als eine Art Synkopation betrachtet, die entweder Anticipation oder Retardation ist, und also es so versteht, dass man in einem und eben demselben Takte der einen Note etwas von ihrem Werthe nimmt, was man der folgenden giebt, oder umgekehrt, oder diess Verfahren auch wohl auf zwey auf einander folgende Takte anwendet (128).

Vor allem im Dtsch. setzt sich indessen seit 1752 der Ausdruck tempo rubato durch (einen vereinzelten ital. Beleg im 18. Jh. bietet G. Tartini, *Trattato di musica*, Padua 1754, 149: „modi di tempo rubbato"). J. J. Quantz (*Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen*, Bln 1752) spricht wohl als erster von einer „Art vom T e m p o r u b a t o" (146) in bezug auf rhythmische Veränderungen eines zweitaktigen Notenbeispiels:



(Anhang: *Exempel*, Tafel X).

Obwohl zahlreiche Autoren ähnliche Beispiele geben, wird die Möglichkeit der Notation grundsätzlich in Frage gestellt:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Tempo rubato*: Auch verstehet man unter diesem Ausdrucke dasjenige Verfahren eines Solosängers oder Concertspielers, wo er mit Vorsatz einige nach einander folgende Noten der Melodie so verziehet, daß dadurch eine Verwirrung im Takte zu entstehen scheinet, die er aber sogleich wieder dadurch hebt, daß er die folgenden Noten wieder in der ihnen angemessenen Eintheilung vorträgt. Ein Beyspiel dieser Vortragsart, die man überhaupt nur Virtuosen zu seltenem Gebrauche überlassen muß, läßt sich durch Noten nicht ausdrücken (1503).

Wesentlich ist für das Begriffsverständnis von tempo rubato ein unverändertes Tempo der Begleitstimmen. Tosi (*Opinioni*..., loc. cit., 64 f.) beruft sich bei seiner Forderung nach einem streng durchgehaltenen Tempo auf schriftlich nicht überlieferte Forderungen von A. Rivani. Während der rhythmischen Veränderungen der Melodiestimme wird in Kammer- und Orchestermusik strenges Takthalten der Begleitung gefordert:

Tosi, *Opinioni*..., loc. cit.: ...il buon gusto non risiede nella velocità continua d'una voce errante senza guida, e senza fondamento, ma nel cantabile, nella dolcezza del Portamento, nelle Appoggiature, nell'Arte, e nell'Intelligenza de Passi, andando da una nota all'altra con singolari, e inaspettati inganni con rubamento di Tempo, e *sul MOTO de' Bassi*... (81 f.);
Quantz, *Versuch*..., loc. cit.: Wenn der Accompagnist im Zeitmaaße nicht recht sicher ist, und sich entweder bey dem Tempo rubato, und durch das Verziehen der Manieren, welches eine Schönheit im Spielen ist, zum Zögern, oder, wenn anstatt einer Pause die folgende Note vorausgenommen wird, zum Eilen verleiten läßt; kann er den Solospieler nicht nur aus seinem Concepte bringen; sondern er versetzet ihn auch in ein Mistrauen gegen ihn, den Accompagnisten; und macht ihn furchtsam, weiter etwas mit Verwegenheit und Freyheit zu unternehmen (225);
L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg 1756): Einem rechtschaffenen Virtuosen, darf er [sc. der „geschickte Accompagnist"] gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein Tempo rubato verderben (263, Anm.).

Beim Klavierspiel fällt diese Rolle der linken Hand zu:

W. A. Mozart, Brief an seinen Vater (24. 10. 1777): daß ich immer accurat im tact bleybe. über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach (ed. Bauer/Deutsch, Bd. II, Kassel 1962, 83).

Kamienski (1918, 119) bezeichnet deshalb auch „das beim modernen Klavierspiel verpönte Nachschlagen der rechten Hand nach der linken, sowie umgekehrt ein Vorgehen der Rechten vor der Linken" als tempo rubato.

(1) Die frühesten Belege für diese Bezeichnungsweise stehen im Zusammenhang mit der AUSZIERUNGSPRAXIS. R. North bezieht die erstmalige Erwähnung von „breaking time and keeping it" (vgl. oben, I.) in einem Manuskript (hs. um 1695) auf geschmeidige und gleitende Verzierungen:

For smooth and sliding graces, the great secret is to break and yet keep the time. Our ordinary scollars thinck there is such vertue in graces, that they will (for want of readyness) dwell too long, and so break the step or time of the consort, which in walking musik is intollerable, and no grace can make amends for it. But there is a way of breaking the time, and coming in againe at proper place, and affording the just sound to answer the harmony, but by this error

of time put in certein discord-elegancys... (ed. Wilson, *Roger North on Music*, London 1959, 152).

Für P. Tosi ist es unabdingbare Qualität von Verzierungen, daß sie unter Beibehaltung eines strengen Tempos gleichsam „geraubt" werden sollen:

Opinioni de' cantori antichi, e moderni (Bologna 1723): Essendo il Passo il più lodevol parto di chi sa cantare...
Sappia, che cinque sono le qualità principali, che unite insieme lo formano mirabilmente perfetto, e sono Intelligenza, Invenzione, Tempo, Artificio, e Gusto (111);
Abschn. *Dalle qualità accessorie s'impara*: Che sia rubato sul Tempo acciò diletti l'anima (113).

Ebenso wie die Verzierungskunst steht das Begriffswort somit für eine sängerische Tugend:

Ch. Burney, *A General History of Music* IV (London 1789): In a cantabile air, though the notes she [sc. Fr. Cuzzoni] added were few, she never lost a favourable opportunity of enriching the cantilena with all the refinements and embellishments of the time. Her shake was perfect, she had a creative fancy, and the power of occasionally accelerating and retarding the measure in the most artificial and able manner, by what the Italians call *tempo rubato* (307).

(a) Im Blick auf die Auszierungspraxis impliziert tempo rubato die VERKÜRZUNG EINZELNER NOTEN ZUR EINFÜGUNG ZUSÄTZLICHER ORNAMENTNOTEN, was Belotti (1968, 30) „rubato melodico" nennt. Ein antizipierender Zeitgewinn gestattet nach Tosi eine Ausführung von Kadenzen ohne Beeinträchtigung des Tempoflusses:

Opinioni..., loc. cit.: Se l'inventar Cadenze particolari senza offesa del Tempo è stata una delle degne occupazioni de' chiamati Antichi, chiunque studia la rimetta in uso, proccurando d'imitarli nell'intelligenza di saper rubare un pò di Tempo anticipato, e di ricordarsi, che i Conoscitori dell'artificio non aspettano di ammirarne la bellezza nel silenzio de' Bassi (88).

Auch D. G. Türk erwähnt im Zusammenhang mit tempo rubato die Einfügung zusätzlicher Noten in der Melodiestimme:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Folglich ist der gewöhnliche, aber etwas zweydeutige deutsche Ausdruck: v e r r ü c k t e s Z e i t m a ß [für „*Tempo rubato* oder *robato*"], nicht passend; denn die Grundstimme geht ihren Gang taktmäßig (unverrückt) weiter, nur die Noten der Melodie werden gleichsam aus der ihnen zukommenden Stelle verschoben... Sogar wenn in der Melodie mehrere Noten hinzu gesetzt werden..., müssen doch jederzeit beym Anfange des Taktes beyde Stimmen wieder richtig zusammen treffen (374 f.).

(b) Häufig zielt tempo rubato auf den RHYTHMISCH FREIEN VORTRAG VON VERZIERUNGEN. Für Tosi (zit. oben, I. (1)) besteht die Qualität von Verzierungen notwendigerweise im rhythmisch freien Vortrag bei Einhaltung eines strengen Zeitmaßes. Auch in der Gesangslehre des 19. Jh. bleibt dieses Verständnis geläufig, obwohl M. Garcia von den (oben, I., zit.) Alternativen Tosis nur noch die anfängliche Verlängerung mit nachfolgender Verkürzung der Notenwerte erwähnt:

New Treatise on the Art of Singing (London 1857): A serious error is... committed, when a singer, in order to give spirit to the final cadences of a piece, uses a *ritardando* at the last bar but one, instead of the *tempo rubato*...
This prolongation is usually conceded to appoggiaturas, to notes placed on long syllables, and those which are naturally salient in the harmony. In all such cases, the time lost must be regained by accelerating other notes...
The *tempo rubato*, again, is useful in preparing a shake, by permitting this preparation to take place on the preceding notes... (50).

Auch beim Klavierspiel ist dieses Begriffsverständnis nachweisbar:

Liszt-Pädagogium (Lpz. 1902): Der Mordent... steht außerhalb mathematischer Genauigkeit. Der Meister [sc. Fr. Liszt] pflegte ihn, gegenüber der Begleitung, rubato, auch mit Bebung der Hauptnote auszuführen... (9 f.).

(c) Tempo rubato begegnet im Zusammenhang mit IN IRREGULÄREN RHYTHMISCHEN TEILUNGEN NOTIERTEN VERZIERUNGSNOTEN. Dabei handelt es sich weniger um eine Vortrags- als um eine Satzweise, die gleichwohl mit einem spezifischen Vortragsstil verbunden ist:

C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* I (Lpz. [3]1787): In der Andeutung desselben [sc. „Tempo rubato"] haben die Figuren bald mehrere, bald wenigere Noten, als die Eintheilung des Tactes erlaubet. Man kann dadurch einen Theil des Tactes, einen ganzen, auch mehrere Tacte, so zu sagen, verziehen. Das Schwereste und Hauptsächlichste ist dieses: daß alle Noten von *gleicher* Geltung aufs Strengste *gleich* vorgetragen werden müssen. Wenn die Ausführung *so* ist, daß man mit der einen Hand wider den Tact zu spielen scheint, indem die andere aufs pünctlichste alle Tacttheile anschläget: so hat man gethan, was man hat thun sollen. Nur sehr selten kommen alsdenn die Stimmen *zugleich* im Anschlagen... So bald man sich mit seiner Ober-Stimme sclavisch an den Tact bindet, so verliert dies Tempo sein Wesentliches, weil alle übrige Stimmen aufs strengste nach dem Tacte ausgeführt werden müssen... In meinen Clavier-Sachen findet man viele Proben von diesem Tempo. Die Eintheilung und Andeutung davon ist so gut, als es seyn konnte, ausgedruckt. Wer Meister in der Ausführung dieses Tempo's ist, bindet sich nicht allezeit an die hingesetzten Zahlen, 5, 7, 11 usw. Er macht zuweilen mehrere, zuweilen wenigere Noten, nachdem er aufgeräumt ist, aber allerzeit mit der gehörigen Freyheit (99 f.); in der ersten Auflage des *Versuchs*... I (Bln 1753, 8, Anm.) verwendet Bach das Begriffswort nur ein einziges Mal ohne nähere Definition, auch hier im Sinne einer Satzweise oder -vorschrift („die Stimmen, welche *Tempo rubato* haben").

Auch E. W. Wolf geht vorwiegend von einer Satzweise („Setzmanier") aus und zählt dazu ebenfalls irreguläre Teilungen („ungerade Taktglieder"), wie die beigefügten Notenbeispiele durch Auszierungen der Oberstimme eines Gerüstsatzes jeweils mit Triole, Quintole und Septole illustrieren:

Mus. Unterricht (Dresden 1787): Tonverziehung (Tempo rubato): Diese Manier besteht sowohl im Vorausnehmen, als im Aufhalten der Töne. Sie wird meistentheils als Setzmanier gebraucht. Nur geschikte Virtuosen, Sänger, oder Spieler, bringen sie mit gutem Erfolg als Sing- oder Spielmanier da an, wo die Töne des zum Grunde liegenden Akkords von der Begleitung nur in Noten von gleicher Dauer angeschlagen werden...
Hierzu können die ungeraden Taktglieder gerechnet werden...
Dergleichen ungerade Taktglieder kann man am rechten Orte, statt der Hauptnote setzen, singen und spielen, so viel die Dauer der Hauptnote erlaubt; man kann einen und mehrere Takte damit anfüllen, wie meine, und Bachs Klaviersonaten, auch einige Violinsolo's von Franz Benda beweisen (zit. nach Blake 1988, 117 f.).

Weder bei Wolf noch bei Bach ist eindeutig, ob die irregulär eingeteilten Verzierungen gleichmäßig oder frei vorgetragen werden sollen. Bachs Anweisung, „alle Noten von *gleicher* Geltung aufs Strengste *gleich*" vorzutragen, ist im Hinblick auf Wolfs Erwähnung einer „Begleitung nur in Noten von gleicher Dauer" wohl allein auf die linke Hand zu beziehen. Jedenfalls versieht J. N. Hummel (*Anweisung zum Pianoforte-Spiele*, Wien ²1838), ohne von tempo rubato zu sprechen, das Beispiel „einer mehrere Takte langen verzierten Gesangsstelle" aus einem seiner Werke (438 ff.) mit der Anweisung, „dass die linke Hand das Zeitmass immer streng beobachte; denn sie ist hier die feste Basis, worauf die Verzierungsnoten in mancherlei Anzahl und ohne reguläre Takteintheilung gebaut sind"; hingegen fordert er für die rechte Hand eine ungleichmäßige Aufteilung: „spiele man die erstern Noten des Taktes lieber weniger schnell als die nach und nach folgenden, damit man die letztern am Ende des Takts nicht dehnen müsse, um den noch übrigen Zeitraum desselben auszufüllen, oder nicht etwa gar eine Lücke entstehe" (440). Auch H. T. Finck bezeichnet die bei Chopin häufigen Verzierungsnoten in irregulären rhythmischen Teilungen als eine Art von dessen „Rubato" (*Chopin and Other Mus. Essays*, New York 1889, 39).

(2) Als Synonyme oder Übersetzungen werden (teilweise auch unabhängig vom ital. Ausdruck belegte) Bezeichnungen von RHYTHMISCHEN VORTRAGSMANIEREN ODER SATZTECHNIKEN genannt.
Im Sinne einer besonderen rhythmischen Vortragsweise spricht J. J. Quantz von einem Verziehen der Noten oder Manieren:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Besonders muß man bey den vorkommenden Pausen, den Ton nicht sogleich verlassen, sondern die letzte Note lieber etwas länger halten, als es das Zeitmaaß derselben erfodert: Es wäre denn, daß der Baß unterdessen einige cantabele Noten hätte, welche dem Gehöre das ersetzeten, was es durch das Schweigen der Oberstimme verlöhre. Nichts destoweniger thut es gute Wirkung, wenn die Oberstimme den letzten Ton, durch ein verlierendes Piano verzieht, und endiget... (140 f.; vgl. 102, 110 u. 286).

Nur einmal ist dabei auch von tempo rubato die Rede, wobei unklar bleibt, ob es sich um eine Gleichsetzung mit Verziehung handelt (zit. oben, I.). In seiner Übersetzung von P. Tosis *Opinioni*... verwendet J. Fr. Agricola (*Anleitung zur Singekunst*, Bln 1757) hingegen für rubare und rubamento konsequent die Wörter verziehen und Verziehung (zit. oben, I.); dabei präzisiert er: „mit Verziehungen der Geltung der Noten" (196), und weist darauf hin, daß der Ausdruck verziehen nicht auf die Tonhöhe bezogen werden dürfe (219). Tonverziehung bleibt bis etwa 1800 das geläufigste dtsch. Synonym (vgl. KochL, zit. oben, I.), das dem ital. Stichwort bei Definitionen häufig sogar vorangestellt wird (vgl. E. Wolf, zit. oben, I. (1)(c)).
Andere Synonyme sind Tonverbeißung oder Suspension:

Fr. W. Marpurg, *Anleitung zur Musik* (Bln 1763): Die T o n v e r b e i s s u n g, welche darinnen bestehet, daß man von zwo Noten, die auf eben derselben Stuffe stehen, die gute verschweiget, und nur die schlechte hören lässet...
Die Italiener pflegen das, was wir Tonverziehung und Tonverbeissung nennen, mit dem einzigen Worte *tempo rubato* zu bezeichnen (148 f.).

Im zugehörigen Notenbeispiel (150) werden vier Viertelnoten (h'-c''-d''-e'') jeweils durch eine Achtelpause mit nachfolgender Achtelnote ersetzt.

*

Exkurs: Der dtsch. Ausdruck verbeißen wird von J. A. Scheibe als Synonym für die schon im 17. Jh. belegte Figur der Ellipsis eingeführt. Keine der beiden von Scheibe angegebenen Formen entspricht allerdings der spezifischen Form der Auslassung, wie sie Marpurg beschreibt:

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 75. Stück (2. 2. 1740): Die IIIte [Figur] ist das V e r b e i ß e n, (*Ellipsis,*) oder das Abbrechen eines Satzes, den man nur anhebet, aber nicht völlig endiget. Sie geschieht auf zweyerley Art. Erstlich, wenn man in dem heftigsten Affecte und mitten in einem angefangenen Satze unvermuthet abbricht und stille hält, endlich aber mit einem ganz fremden Gedanken aufs neue wieder anhebt. Oder auch, wenn man am Schlusse eines Satzes den gewöhnlichen Schlußton verändert, und in einen ganz fremden und unerwarteten Accord fällt. Dieses letztere nennen die Componisten: d a s A u s f l i e h e n d e r C a d e n z... Die erste Art dieser Figur ist die schönste, und erfordert wegen des Abbrechens, und weil man zugleich dem ganzen Satze Einhalt thun muß, viel Geschicklichkeit, Feuer und Stärke so wohl in der Melodie, als Harmonie (687).

*

In seiner französischsprachigen Klavierschule gibt Marpurg diese 1763 als Tonverbeißung bezeichnete Manier sogar als einzige Erklärung für tempo rubato und führt erstmals die franz. Übersetzung an. Ob-

wohl die Einführung im Kap. *Des Figures de compos.* (Setzmanieren) erfolgt, erwähnt Marpurg auch eine entsprechende Spielmanier:

Principes du clavecin (Bln 1756): *Tempo rubato,* c'est le contraire du Détaché & consiste à ne faire sonner que la dernière moitié d'une note partagée en deux en même dégré. Tab. II. fig. 42. Quelques compositeurs sont dans l'habitude d'employer à la place de la pause le signe qu'on voit à la fig. 49. pour marquer le *tempo rubato (le tems dérobé)* d'une note (52);
En exécutant on passe quelquefois la première des deux notes au moyen du Tempo rubato. fig. 50. (53);



(Anhang, *Table II,* o. S.).

Figur 49 verwendet ein von Fr. Couperin (*Pièces de clavecin* I, Paris 1713, [74]) eingeführtes und suspension genanntes Zeichen (Couperins Notenbeispiel ähnelt der Figur 42, oberes System). Marpurg definiert suspension durch Gleichsetzung mit retardation jedoch auf abweichende Weise („*Retardation* ou *suspension,* c'est quand on répéte la note précédente sur le premier tems de la note suivante", 53).
Einige Quellen geben Antizipation oder Vorausnahme einzelner Noten als einzige Erklärung von ital. tempo rubato. In Marpurgs *Anleitung zum Clavierspielen* (Bln [1755] ²1765) geschieht dies nur durch einen Registereintrag mit Verweis:

T e m p o r u b a t o, so nennen die Italiener verschiedne Arten der Anticipirung der Noten, S[iehe]. Vorausnehmen (*Reg.,* o. S.);
Wenn man auf der Zeit einer vorhergehenden Hauptnote eine folgende Hauptnote im Durchgange zum voraus hören läßt, so nennet man dieses eine Hauptnote voraus nehmen, es mag solches durch einen doppelten Anschlag... oder vermittelst einer Bindung... verrichtet werden (40).

Auch hier handelt es sich um eine schon im 17. Jh. belegte Manier der ital. Gesangskunst: Chr. Bernhard unterscheidet zwei Formen, bei denen entweder nur der Ton oder auch die zugehörige Silbe vorausgenommen werden (*Von d. Singe-Kunst oder Manier* [vor 1664]; ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...,* Kassel ²1963, 34).
J.-B. Fauré definiert ebenfalls im Sinne von Marpurgs *Anleitung;* deutlich wird dabei jedoch, daß die bei Bernhard und Marpurg gebotenen schematischen Notationsversuche wahrscheinlich nur als Näherung zu betrachten sind:

La Voix et le chant (Paris 1886): Parmi les variétés de rythme, il faut placer en première ligne les *anticipations.* C'est le procédé qui consiste à emprunter à un temps un peu de sa valeur, pour la reporter sur le temps qui suit. Ce que les Italiens appellent: le *tempo rubato.*
À la rigeur, on pourrait écrire les *anticipations* comme on le fait pour les *syncopes,* avec lesquelles elles offrent quelque analogie; mais ce serait en donner la lettre et non l'esprit. Employées avec discernement, les *anticipations* laissent au rhythme une plus grande liberté d'allure et communiquent au chant, tout en lui conservant le sentiment de la mesure, le caractère entrainant de l'improvisation (zit. nach Hudson 1994, 83).

Häufiger sind Erklärungen von tempo rubato als Kombination von Retardation und Antizipation, so wohl erstmals bei J. E. Galliard, der bei seiner engl. Übersetzung der oben, I., zit. Ausführungen von Tosi die folgende Anmerkung macht:

Observations on the Florid Song (London 1743): Our Author has often mentioned Time; the Regard to it, the Strictness of it, and how much it is neglected and unobserv'd. In this Place speaking of stealing the Time, it regards particularly the Vocal, or the Performance on a single Instrument in the *Pathetick* and *Tender,* when the Bass goes an exactly regular Pace, the other Part retards or anticipates in a singular Manner, for the Sake of Expression, but after That returns to its Exactness, to be guided by the Bass (156).

Im 18. Jh. werden Retardation und Aufhaltung in der Regel parallel zu Antizipation und Vorausnahme als zwei gleichwertige Möglichkeiten beschrieben:

J. A. Hiller, *Anweisung zum mus.-richtigen Gesange* (Lpz. 1774): ...das so genannte *tempo rubato* der Italiäner. Im Deutschen nennt man es T o n v e r z i e h u n g, und diese besteht entweder in der Vorausnahme a) der folgenden, oder dem Aufhalten b) der vorhergehenden Noten... (177).

An späterer Stelle jedoch erfolgt eine Gleichsetzung mit der Aufhaltung auf langen Taktnoten und somit eine Beschränkung auf den zweiten Punkt seiner Definition:

Im begleiteten Recitative kommen indeß bisweilen Stellen vor, die der Begleitung wegen nicht anders als tactmäßig vorgetragen werden können, und in der Parthie des Sängers mit dem Worte *a tempo* angemerkt seyn müssen; aber auch hier muß sich der Sänger hüten, daß er nicht zu fest an den Noten klebe. Das *tempo rubato,* das öftere Punctiren einer langen Tactnote kann hier mit Vortheil gebraucht werden. Im Ganzen genommen muß der Tact streng beobachtet werden, aber in den einzelnen Theilen desselben muß es der Sänger zu verstecken wissen (202).

Auch zwei maßgebliche Lehrbücher des 19. Jh. schränken das ital. Begriffswort auf den Aspekt der Verzögerung ein. L. Spohr setzt es mit „Verweilen auf einzelnen oder mehreren Tönen" gleich (*Violinschule,* Wien 1833, 248) und exemplifiziert es an einer Stelle im 7. Violinkonzert von P. Rode:

Die zweite Hälfte des 28sten und 30sten Taktes trage man so vor, dass den ersten Noten etwas längere Dauer, als ihr Werth verlangt, gegeben, und der Zeitverlust durch schnel-

leres Abspielen der folgenden wieder beygebracht wird. (Diese Vortragsweise nennt man *tempo rubato.*) (199).

M. Garcia nennt prolongation (mit nachfolgender Verkürzung) als Merkmal von temps dérobé:

Traité complet du l'Art du Chant (Paris 1847) II: On appelle temps dérobé la prolongation momentanée de valeur que l'on accorde à un ou à plusieurs sons au détriment des autres... On accorde cette prolongation... aux appoggiatures, aux notes qui portent la syllabe longue, aux notes naturellement saillantes dans l'harmonie, ou à celles que l'on veut faire ressortir. Dans tous ces cas, on regagne le temps perdu en accélérant les autres notes (24); vgl. engl. Übers., zit. oben I. (1)(b).

Neben Aufhaltung findet im Dtsch. auch Retardation (→ *Retardatio* IV. (2)) Verwendung:

J. B. Lasser, *Vollständige Anleitung zur Singkunst* (München 1805): *Rubare il Tempo*: Die Noten verziehen, besteht in der *Anticipation* und *Retardation*, Vorausnahme und Verzögerung; erstere entsteht, wenn ich der vorletzten Note von der ganzen Passage, wo ich diesen Raub zu machen gedenke, das am Werthe wieder gebe, was ich den vorigen abgezogen... (154).

Ausgehend wohl von den seit Quantz zu beobachtenden Versuchen einer Notendarstellung erfolgt auch eine Gleichsetzung von tempo rubato mit Synkopierung (→ *Syncopa* I.–IV.). Entsprechende Quellen finden sich (abgesehen von dem oben, I., zit. Beleg von A. F. Häser) jedoch kaum im Dtsch. (Hiller, *Anweisung zum mus.-richtigen Gesange*, loc. cit., 177; *Anweisung zum mus.-zierlichen Gesange*, Lpz. 1780, 88, diskutiert beide Phänomene im Zusammenhang, doch ohne Gleichsetzung), sondern im Franz. und Ital.:

Fr. Galeazzi, *Elementi teorici-pratici di musica* I (Rom 1791): E' lecito nel diminuire il rubbare un po' di valore da una nota, e trasferirlo ad un'altra, anzi è artificio lodevole (purchè non se ne faccia abuso) il fare certe stirature di tempo, purchè alla fine il tutto si rimetta, e si pareggi al giusto valore: ciò dicesi da' pratici *Sincopare*, o suonare a Contrattempo, ed è una delle più belle risorse dell' espressione (usandone sempre con moderazione) (200);
Anon. (*Le Pianiste* I/5, März 1834): *Dussek*, qui aimait beaucoup le *Rubato*, quoiqu'il n'ait jamais écrit ce mot dans sa musique; Dussek avait essayé de le rendre *visible* au moyen des syncopes; mais, lorsqu'on exécutait fidèlement ces syncopes, on était bien loin de rendre sa manière suave et délicieuse. Il y renonça lui-même, et se contenta d'écrire: *espressivo* (zit. nach Hudson 1994, 127);
P. Baillot, *L'Art du violon* (Paris 1834), Abschn. *Autre espèce de syncope appelée temps dérobé*: Il est une manière d'altérer ou de rompre la mesure qui tient de la syncope et que l'on appelle *tempo rubato* ou *disturbato*, *temps dérobé* ou *troublé*. Ce *temps dérobé* est d'un grand effet, mais il deviendrait par sa nature, fatigant et insupportable s'il était souvent employé. Il tend à exprimer le trouble et l'agitation et peu de compositeurs l'ont noté ou indiqué; le caractère du passage suffit en général pour pousser l'éxcécutant à l'improviser d'après l'inspiration du moment (136).

Contratempo (→ *Syncopa* II. (3)(c)) wird als Synonym auch noch von A. Fr. Christiani angeführt:

The Principles of Expression in Pianoforte Playing (Philadelphia 1885): Rubato... The Italians have also *contra-tempo*, and the French *contre-temps*, as synonymous terms, both signifying *against the time*. It may also be observed that the simple term, *rubato*, is generally used in preference to *rubato tempo* (299).

Hiller zählt zu den willkürlichen Veränderungen in einer Arie nicht nur die Vertauschung von Noten sowie deren Vermehrung oder Verminderung, sondern auch eine rhythmische Form der Veränderung:

Anweisung zum mus.-zierlichen Gesange, loc. cit.: ...wenn eine gewisse Anzahl Noten mit eben soviel andern vertauscht wird. Zu dieser letzten Art kann auch gerechnet werden, wenn mit eben denselben Noten ein bloße Verrückung des Zeitmaaßes (*tempo rubato*) vorgenommen wird (129).

J. G. Sulzers *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* II (Lpz. 1774, 1218 b f.) bezieht das Stichwort *Verrükung* neben harmonischen Formen zwar auch auf „Zeit, Rhythmus und Bewegung", nennt den Ausdruck tempo rubato jedoch nicht. Hillers Gleichsetzung von Verrückung und tempo rubato wird von Reichardt 1782 in veränderter Bedeutung übernommen (zit. unten, II. (1)), während Türk diese im späten 18. Jh. geläufige Übersetzung kritisiert (zit. oben, I. (1)(a)).

(3) Seit den 1760er Jahren fordert tempo rubato als VORTRAGSBEZEICHNUNG ZU EINER EINZELNEN STIMME deren rhythmisch freien Vortrag.
Die frühesten Belege betreffen rhythmische Modifikationen der Melodiestimme generalbaßbegleiteter Kammermusik. Die ersten Beispiele als Vortragsbezeichnung bieten Sonaten von Fr. Benda, die zu didaktischen Zwecken mit unverzierter und verzierter Melodiestimme überliefert sind und in denen zwölfmal die Anweisung tempo rubato, zweimal tempo robato und einmal rubato begegnet (Hudson 1994, 91). Zunächst zeigt sich hier der Zusammenhang mit der Auszierungspraxis (vgl. oben, I. (1)); relativ häufig handelt es sich zudem um Beispiele von in irregulären Teilungen notierten Verzierungsnoten (I. (1)(b)). Teilweise kommen die offenbar unterschiedslos eingesetzten Ausdrücke auch in weniger verzierten Passagen vor und dienen dort möglicherweise der rhythmischen Hervorhebung besonders wichtiger Töne. Schließlich treten sie bei Wiederholung von Passagen auf und zeigen dort offenkundig rhythmische Variation an. Autoren beschreiben den Einsatz dieser Vortragsweise speziell im Adagio, doch finden sich entsprechende Anweisungen bei Benda zuweilen auch in schnelleren Sätzen:

H. Chr. Koch, *Über d. technischen Ausdruck: Tempo rubato* (AmZ X, 1807/08): Ehedem, und besonders in der ehemaligen Berliner Schule, verband man mit dem Ausdrucke Tempo rubato einen Nebenbegriff, und verstand darunter diejenige Vortragsart dieser oder jener cantabeln Stelle

einer Solostimme, bey welcher der Spieler mit Vorsatz von der angenommenen Bewegung des Zeitmaasses und von der gewöhnlichen Eintheilung der Notengattungen abwich, und die melodischen Tonfolgen gleichsam ohne alle bestimmte Zeiteintheilung vortrug, während dabey die Begleitung auf das strengste im Zeitmaasse fortspielte. Unter andern bediente sich dieser Vortragsart, als eines besondern Ausdrucksmittels, oft F r a n z B e n d a in den Adagiosätzen seiner Konzerte und Sonaten (518).

Während diese Bezeichnungstradition zunächst abbricht, wurde die Prägung einer entsprechenden pianistischen Vortragsbezeichnung im 19. Jh. Fr. Chopin zugeschrieben, obwohl es vereinzelte Beispiele auch schon bei J. N. Hummel oder J. Chr. Kessler gibt. Chopin verwendet diese Vortragsbezeichnung nur in den Jahren 1828–36 und beschränkt sich auf das Bezeichnungsfragment Rubato. Alle Stellen, an denen Chopin die Vortragsanweisung heranzieht, sind vom Typus einer einstimmigen Melodie in der rechten Hand nebst Begleitung in der linken. Nur im Rondo Es-dur op. 16 (1833) ist die Melodielinie in parallelen Sextintervallen verdoppelt. Auch gebraucht Chopin die Vortragsbezeichnung am häufigsten an Stellen, die vorher bereits in identischer oder ähnlicher Gestalt vorkommen. Vereinzelt steht rubato bei bereits synkopisch oder übergebunden notierten Stellen (Klaviertrio g-moll op. 8, 1828; Introd. u. Rondo op. 16, 1833).
Fr. Liszt orientiert sich in seiner Verwendungsweise offenbar am Vorbild Chopins, worauf Bezeichnungen wie „accentata la melodia e rubato“ (Klavierkonzert Nr. 1 Es-dur, veröff. 1857, Takt 32 f.) und „Die Synkopen rubato“ (*Valse-Impromptus*, um 1850, Takt 95) hindeuten. Besonders häufig tritt die Vortragsbezeichnung in Werken Cl. Debussys auf.
Bei H. W. Ernst, *Airs hongrois* (Lpz. 1850, Tema II, Takt 13), ist erstmals die Steigerungsform rubatissimo nachweisbar.
Neben rubato kann auch rubando in entsprechendem Sinne gebraucht werden, so in Opern von R. Leoncavallo, G. Puccini und P. Mascagni, in dessen Oper *Parisina* (1913) beide Ausdrücke rubando und rubato begegnen, meist bei irregulären Teilungen oder kleinen Notenwerten.

II. Die Bedeutungen Verlängerung/Verkürzung von Notenwerten (vgl. oben, I.) und Tempomodifikation (vgl. unten, III.), die beide die Erklärungen von tempo rubato im 20. Jh. bestimmen (vgl. A. Kreutz, *Voraussetzung stilvoller Interpretation: Das Tempo rubato bei Chopin*, Das Musikleben II, 1949, 261: „rhythmisches“ und „agogisches Rubato“; RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, Art. *Tempo rubato*, 945 b: „gebundenes“ und „freies Tempo rubato“; Hudson 1994, IX: „Earlier“ und „Later Rubato“; S. Rosenblum, *The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Cent.*, Performance Practices Review VII/1, 1994, 34: „‚contrametric‘ or ‚melodic‘ rubato“, u. 45: „‚structural‘ or ‚agogic‘ rubato“), werden ergänzt und um 1800 zeitweilig verdrängt durch die seit dem letzten Viertel des 18. Jh. zu beobachtende Bezeichnungsfunktion für diverse Arten der Akzentverschiebung ohne Veränderung der Tondauern:

H. Chr. Koch, *Ueber d. technischen Ausdruck: Tempo rubato* (AmZ X, 1807/08): Es ist bekannt, dass einige Noten jeden Taktes ein gewisses Gewicht haben, welches den übrigen mangelt, und dass man dieses Gewicht den grammatischen Accent zu nennen pflegt...
Wird nun dieser grammatische Accent oder dieses Taktgewicht einigemal unmittelbar nach einander den im Anschlage stehenden Noten entwendet, und auf die im Nachschlage stehenden übertragen, so wird diese Art der Verrückung des Taktgewichts mit dem Ausdrucke Tempo rubato (entwendetes Zeitmaas) bezeichnet.
Man versteht demnach unter dem technischen Ausdrucke tempo rubato eine mehrmals unmittelbar nach einander folgende Verrückung des Taktgewichts (513 ff.).

(1) Als Tempo rubato gilt die Umkehrung der metrischen Gewichtsverhältnisse im Akzentstufentakt durch Betonung leichter Zählzeiten. Ursache dieses Begriffsverständnisses war wahrscheinlich die in der zweiten Hälfte des 18. Jh. im Dtsch. häufige Gleichsetzung mit Synkopierung (vgl. oben, I. (2)). Den frühesten Beleg für dieses Begriffsverständnis gibt Reichardt, an den sich Petri anschließt:

J. Fr. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden d. Musik betreffend* I (Ffm. u. Lpz. 1774): Bey den Worten, die den Schluß des dritten Recitativs [in C. H. Grauns *Der Tod Jesu*, 1755] machen, ...gebrauchte sie [sc. die Sängerin] das sogenannte *Tempo rubato*, das heißt, daß sie der Note einen starken Accent beylegte, die ihn eigentlich nicht haben sollte, so, daß ein wahres banges Schluchsen daraus entstand (41 f.).
J. S. Petri, *Anleitung zur prakt. Musik* (Lpz. [1767] ²1782): ... das *tempo rubato*, welches darinn besteht, daß man bisweilen, um einen besondern theils kläglichen und gleichsam schluchzenden, theils eigensinnigen und widrigen Affekt auszudrükken, die kurzen und schlechten Noten 2. 4. 6. 8. gut vorträgt, und 1. 3. 5. 7. schlecht. Bey Dehnungen ist dis auch sehr gut anzubringen, desgleichen bey einem Halte, der Wehmuth anzeigen soll, wo man gleichsam das Schluchzen des Weinenden vorstellen will (164).

Petri zählt als „Kunstgriffe, die Melodie zu verschönern“, „Synkopationen oder Rükkungen der Töne, Tonwiederholungen, Fortschleppung der Töne auf gute Takttheile, und der guten auf schlechte, oder das so genannte *tempo rubato*, Tonverbeißung durch gemachte Sospiren“ (207) auf.
Eine Sonderform, die offenbar ebenfalls nur eine Veränderung der rhythmischen Qualität, nicht der Quantität zweier Noten impliziert, beschreibt das WolfL (Halle 1787):

Tempo rubato, bedeutet[,] daß zwei oder mehrere Töne fest an einander gebunden werden sollen, so daß sie keinen neuen Anschlag, wohl aber einen merklichen Druck bekommen (158).

Handelt es sich zunächst um eine Vortragsweise, so macht H. Chr. Koch daraus eine Satzmanier, die er um einen hier singulär erwähnten Aspekt erweitert:

Ueber d. technischen Ausdruck: Tempo rubato (AmZ X, 1807/08): [Zur Übertragung des Taktgewichts auf die „unaccentuirten Noten"] gehört auch der Fall, in welchem vermittelst einer in allen vorhandenen Stimmen auf das gute Taktglied fallenden Pause der Accent auf den Nachschlag verdrängt wird... (515).

Darüber hinaus diskutiert Koch eine begriffliche Übertragung auf einfache Synkopen, wendet aber ein, „dass dabey eine wesentliche Eigenschaft des Tempo rubato, nämlich die unmittelbare Folge der Rückung wegfällt" (515 f., Anm.).
Bei einer entsprechenden Satzmanier in der Vokalmusik kommt es zu einer Inkongruenz von Wortbetonung und mus. Akzentuierung. Früher Zeuge ist wiederum Reichardt, der dies an einem Beispiel aus R. Keisers Oper *Die grossmüthige Thomyris* (1717) erläutert:

Merkwürdige Stücke großer Meister... (Mus. Kunstmagazin I, 1782): Die Verlängerung der kurzen Sylben... des Gesanges ist gezwungen, macht man die Viertelnoten dieser kurzen Sylben zu Achtelnoten, und dafür die vorhergegangene Achtelnoten der langen Sylben... zu Viertelnoten, so kann man sich wohl schwerlich einen liebern leichtern Gang der Melodie denken. ...es war damals von Italien aus zur herrschenden und ganz allgemeinen Mode geworden, den kurzen Sylben einen stärkeren Nachdruck zu geben, um die Melodie pikanter zu machen. Die Italiener nennen dieß *Tempo rubato* (verrücktes Zeitmaaß) weil man nemlich der kurzen Sylbe, die zwischen zwey langen steht, statt in einem Takt von drey Theilen, ihr nur den dritten Theil und der vorhergegangenen langen Sylbe die beiden ersten Theile zu geben, man dieser nur den ersten Theil und der kurzen die beiden andern Theile giebt; oder in einem Takt von vier Theilen, der nur eine lange und eine kurze Sylbe bekommen soll, statt der langen drey Theile der kurzen nur den vierten, oder höchstens jener die beiden ersten, dieser die beiden letzten zu geben, der langen nur den ersten und der kurzen die drey übrigen Theile giebt (36).

Obwohl C. F. Cramer in seiner Rezension dieses Beitrags eine solche Art der Begriffsverwendung unter Berufung auf Äußerungen C. Ph. E. Bachs kritisiert (*Magazin d. Musik*, 15. 1. 1783: „Herr R. ...sagt... auch etwas ausführliches über die damalige Mode des *tempo rubato*, (besser: Syncopation bey langen Sylben im Gesang, denn das bachsche Tempo rubato ist ein ganz ander Ding...)", 42), wird sie durch D. G. Türk tradiert (*Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789, 375). Dieser greift mit einem Beispiel aus G. B. Pergolesis *Stabat mater* zur Veranschaulichung einer „Gattung von *Tempo rubato*" auf ein Exemplum des Art. *Verrükung* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774, 1219 b) zurück, in dem jedoch nicht der Ausdruck tempo rubato fällt.

(2) Als Tempo rubato wird ebenfalls die Akzentverschiebung durch IMPLIZITEN WECHSEL ZWISCHEN GERADEN UND UNGERADEN TAKTARTEN bewertet. H. Chr. Koch sieht diese Bedeutung aufgrund irrtümlicher etymologischer Herleitung als primär an:

KochL (Ffm. 1802): *Tempo rubato*, heißt eigentlich ein *entwendetes Zeitmaaß*, oder eine Bewegung, die aus einer andern Taktart entwendet worden ist (1502).

H. Chr. Koch verweist dabei auf den Art. *Imbroglio*, in dem er die Anfangstakte vom Trio des Menuetts aus J. Haydns Streichquartett op. 9 Nr. 3 als Beispiel anführt und abschließend bemerkt: „Viele nennen diese Art der Rückungen auch *tempo rubato*" (776).
Auch im Blick auf Fr. Chopin begegnet die Verbindung von tempo rubato mit entsprechenden Phänomenen in Komposition und Interpretation:

H. von Bülow, Brief an seine Mutter (19. 11. 1848): Seine [sc. I. Moscheles] verheirathete Tochter habe Unterricht bei Chopin gehabt und ihm (Moscheles) unter andern eine neue Mazurka von Chopin vorgespielt, und zwar so rubato, daß das Ganze anstatt im 3/4 im 2/4 Takt geklungen hätte... (*Briefe u. Schriften* I: *Briefe* I, Lpz. ²1899, 133);
Mendel/ReißmannL X (Bln 1878), Art. *Tempo rubato*: Ferner bezeichnet man mit *Tempo rubato* auch die Accentverrückungen, durch welche sogar zeitweise der ursprüngliche Tact verändert wird... Solche Accentverrückungen sind namentlich bei Chopin sehr häufig... (140).

(3) H. Chr. Koch bezeichnet singulär mit tempo rubato auch die Akzentverschiebung durch EINSATZ DER NACHAHMENDEN STIMME AUF ANDERER TAKTZEIT ALS DIE VORAUSGEHENDE in imitatorisch angelegten Sätzen:

Ueber d. technischen Ausdruck: Tempo rubato (AmZ X, 1807/08): ...und daher entwickeln sich drey besondere Gattungen des Tempo rubato; nämlich... (515);
2) wenn man einen melodischen Satz dergestalt nachahmt, dass ihn die nachahmende Stimme in dem entgegengesetzten Takttheile oder Taktgliede vorträgt... (516);
Dieses Processes bedient man sich eigentlich nur in der Fuge, oder in einem der Fuge ähnlichen Tonstücke (517).

III. Als rubato oder tempo rubato werden seit etwa 1800 verschiedene Formen der TEMPOMODIFIKATION BEIM MUSIKALISCHEN VORTRAG bezeichnet. Die frühen Belege akzeptieren dies jedoch nur als Teilbedeutung, oder es bleibt ungewiß, ob sich die entsprechenden Anweisungen auf eine einzelne Stimme oder aber den kompletten mus. Satz beziehen:

Th. Busby, *A mus. manual* (London 1828): TEMPO RUBATO. (Ital.) Words implying a time, that, for the purpose of enforced expression, is alternately quickened and retarded (170).

Gerade beim Klavierspiel kann durch mangelnde Unabhängigkeit der Hände ein Eilen oder Zögern in der rechten Hand auch zu entsprechender Tempoveränderung der linken führen:

D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle ²1802): Auch das oben erwähnte absichtliche Eilen oder Zögern wird von Einigen durch den Ausdruck *Tempo rubato* bezeichnet; wiewohl man gemeiniglich nur das Zögern oder Aufhalten (nicht das Eilen) dadurch andeuten will (421).

Klavierschulen der folgenden Jahrzehnte vermeiden den Ausdruck; wenn er etwa bei J. N. Hummel beiläufig fällt, läßt die Formulierung „willkürliches Dehnen (*tempo rubato*)" (*Anweisung zum Pianoforte-Spiele*, Wien ²1838, 426) keine Entscheidung darüber zu, ob es sich dabei um eine intendierte Tempoveränderung handelt. Uneindeutigkeit ist auch dann gegeben, wenn die zeitlichen Modifikationen auf eine Zählzeit oder Note beschränkt bleiben:

JousseD (London 1829), Art. *Rubato, Tempo Rubato*: These words are applied to a passage in which, for the sake of effect, a note is made longer than its real value, and the succeeding note shorter, or vice versa, so that the measure is still in complete time (zit. nach Hudson 1994, 149).

Bei Ph. A. Corri (A. Clifton) führt eine Gleichsetzung mit Tempo perduto zur neuen Definition von Rubato als Ritardando:

L'Anima di Musica. An original treatise upon Piano Forte Playing (London um 1810): The TEMPO PERDUTO, or RUBATO is the protracting or slackening of Time and may be used with effect (tho' not mark'd) in pathetic airs at particular places...
After the slackening of time, or tempo perduto – the former time must be resumed, usually marked „tempo primo" – or „a tempo" (79).

Deutlich zeigt sich in der Lexikographie des 19. Jh. der Wandel der Bedeutung von der Verlängerung oder Verkürzung nur einzelner Notenwerte zur generellen Tempoveränderung im mus. Vortrag bei H. Riemann:

RiemannL (Lpz. 1882): *R u b a t o*... nennt man die kleinen Beschleunigungen und Verlangsamungen der Melodie unter Beibehaltung desselben Tempos, welche ein ausdrucksvoller Vortrag fordert; die Verlängerungen einzelner pathetischer Noten sind dann gleichsam geraubte Zeit, sie geschehen auf Kosten andrer, die entsprechend an Dauer verlieren (787 a);
RiemannL (Lpz. ³1887): *R u b a t o*..., *Tempo rubato* heißt die freie Behandlung des Tempo in besonders ausdrucksvollen und leidenschaftlichen Stellen, welche das für gewöhnlich unmerkliche *stringendo-calando* der Phrasenabschattierung merklich hervortreten läßt (845 b).

Gleichzeitig führt Riemann die neue Begriffsprägung Agogik als umfassenderes Synonym im gleichen Sinne ein (vgl. unten, III. (2)). Den Ausdruck Tempo rubato hielt Riemann nicht für tauglich, die gemäß seiner generellen Theorie interpretatorischer Zeitgestaltung durchgängig anzubringenden minimalen Temposchwankungen zu bezeichnen.

(1) Teilweise in Anlehnung an das ursprüngliche Konzept von ‚Raub' und ‚Rückerstattung' bezeichnet tempo rubato KOMPENSATORISCHE FORMEN DER TEMPOVERÄNDERUNG, bei denen Ritardandi durch entsprechende Beschleunigungen und Accelerandi durch entsprechende Verlangsamungen ausgeglichen werden. Diese Kompensation geschieht zum einen auf der Ebene eines einzelnen Taktes. Entsprechende Formulierungen kommen in der englischsprachigen Lexikographie um 1850 durch Kombination der im vorangehenden Abschn. zit. Definition von Th. Busby mit traditionellen Definitionen auf (vgl. Hudson 1994, 317). Einflußreich ist die Definition von J. A. Fuller Maitland:

GroveD III (London 1883), Art. *Rubato*: The word is used... to indicate a particular kind of license allowed in order to emphasise the expression. This consists of a slight *ad libitum* slackening or quickening of the time in any passage, in accordance with the unchangeable rule that in all such passages any bar in which this licence is taken must be of exactly the same length as the other bars in the movement, so that if the first part of the bar be played slowly, the other part must be taken quicker than the ordinary time of the movement ot make up for it; and *vice versa*, if the bar be hurried at the beginning, there must be a *rallentando* at the end (188 a f.).

Johnstone (1920) belegt eine solche, von ihm prinzipiell geforderte Spielart, mit dem Ausdruck „metric rubato" (18):

...this method gives you the key of the elementary principle of rubato as applied to musical metre. The accented note takes away something from the time of the unaccented... But if these differences are more that infinitesimal they will distort the time and prove a mere caricature (17).

Im Dtsch. gibt es kaum vergleichbare Theorien, doch Riemann entwickelt eine entsprechende Konzeption durch den von ihm eingeführten Ausdruck „agogischer Accent", den er als „Dehnung des schweren Werthes" definiert (*Ueber Agogik* [1889], in: *Präludien u. Studien* II, Lpz. 1900, 94).
Zum anderen kann eine ähnliche Kompensation in bezug auf eine Phrase bzw. Periode erfolgen. M. Garcia belegt, daß sich die Verlängerung oder Verkürzung einzelner Notenwerte über eine Phrase erstrecken könnte:

New Treatise on the Art of Singing (London 1857): Two artists of a very different class – Garcia (the author's father) and Paganini – excelled in the use of the *tempo rubato*. While the time was regularly maintained by an orchestra, they would abandon themselves to their inspiration, till the instant a chord changed, or else to the very end of the phrase (51).

F. Taylor überträgt dies auf das Klavierspiel; eine das Tempo haltende Begleitung der linken Hand wird nur im Falle eines selbständigen Begleitsatzes („independent accompaniment") gefordert:

Technique and Expression in Pianoforte Playing (London 1897): ...one part of a phrase is quickened and another slackened in proportion, so that the general march of the

rhythm is undisturbed, and the duration of the whole prase remains the same as it would have been if played in strict time throughout; ...it should be observed that any independent accompaniment to a *rubato* phrase must always keep strict time, and it is therefore quite possible that no note of a rubato melody will fall together with its corresponding note in the accompaniment, except, perhaps, the first note in each bar (zit. nach McEwen 1928, 12).

Johnstone (1920) entwickelt ein „phrasing rubato", wobei er sich an das oben, III., zit. Riemannsche Prinzip eines „stringendo-calando der Phrasenabschattierung" anlehnt:

We must, therefore, always discover our phrases, our climax notes, and then treat the music, generally, as suggested, that is, hastening, and increasing the tone, towards the climax of the phrase; slackening, and lessening the tone, as the phrase falls away from the climax. It will be noticed that this is simply an extension of the idea of the metrical rubato already considered (29).

Einen Ausgleich selbst über die Phrasenebene hinaus fordert C. von Sternberg:

Tempo rubato (The Musician XVII, 1912): Balance, then, is the one law which tempo rubato, the very creature of musical freedom, is bound to respect and obey... I venture to say that a *piece of music*, which by metronomic calculation of its measures in a suitable tempo *occupies five minutes, should last neither much longer nor should it be much shorter on account of rubato applied in it*... At the risk of overshooting the mark I venture to express the belief that every stated *ritardando* and *accellerando, when of a transient nature*, is nothing more than a form of tempo rubato. Most of the passing *ritardandos* crave for a subsequent counterbalancing *accellerando*, and some of them call so very clearly for it that they should be justified in advance by a preceding accelleration for which the stated retard is to serve as a counterbalance (524 c f.).

(2) Parallel ist das Verständnis von Tempo rubato als FREIE TEMPOÄNDERUNG ohne Kompensation belegt:

RiemannL (Lpz. [3]1887): A g o g i k, die Lehre von den durch einen lebendigen Ausdruck bedingten kleinen Modifikationen des Tempo (auch Rubato, *Tempo rubato* genannt) (12 a).

Die von R. Wagner auf Tempoübergänge zwischen einzelnen Werkabschnitten bezogene Wendung „M o d i f i k a t i o n d e s T e m p o ' s" (*Über d. Dirigieren* [1869]; Sämtliche Schriften u. Dichtungen, Lpz. [4]1907, Bd. VIII, 287) bringt Hanslick mit Tempo rubato in Zusammenhang, während Finck gar beide Ausdrücke gleichsetzt:

E. Hanslick, *Concerte, Componisten u. Virtuosen d. letzten fünfzehn Jahre 1870-1885* (Bln 1886): Mit mehr objectivem Grunde, als die immerhin mehrdeutige Auffassung des Tempos läßt sich der willkürliche Wechsel des Zeitmaßes im Verlaufe desselben Satzes anfechten. Man weiß, woher dieser Wind weht: aus W a g n e r s Broschüre: „Über das Dirigiren," worin die „von unseren Dirigenten mit tölpisch abweisender Verketzerung behandelte M o d i f i c a t i o n d e s T e m p o s" anbefohlen wird. Wir fordern aber sogar vom Pianisten, daß er im Tact bleibe und dennoch den verschiedenen Empfindungsschattirungen in einem und demselben Stücke gerecht werde. Umsomehr vom Orchester, das durch ein systematisches *Tempo rubato* allmälig den Charakter unserer klassischen Compositionen gefälscht haben wird. Hanns Richter, der es löblicherweise unterließ, die bekannte Horn-Prolapsis im ersten Satze der „Eroica" wagnerisch zu corrigiren, brachte dennoch der „Modification des Tempos" die jetzt vorgeschriebenen Opfer durch Ritardiren fast aller mit *„dolce"* bezeichneten Gesangstellen (141 f.);

H. Th. Finck, *Success in music* (New York [1909] 1927): Wagner's essay, *On Conducting* (which every student must read), is chiefly a treatise on modifications of tempo, or what is usually called tempo rubato (429).

(3) Als TEMPO- UND VORTRAGSBEZEICHNUNG AM BEGINN EINES SATZES ODER ABSCHNITTS MIT BEZUG AUF DEN GESAMTEN SATZ wird mit (tempo) rubato seit etwa 1850 ein freies, nicht streng durchgehaltenes Tempo gefordert oder durch Negation ausgeschlossen.

Obwohl schon bei Chr. Kalkbrenner tempo rubato als Vortragsanweisung im Sinne einer Tempomodifikation aufgefaßt werden kann („Zuweilen wird auch Tempo rubato über oder unter eine Stelle gesetzt, um damit anzuzeigen, dass der Ausüber der Musik bey dieser Stelle die Bewegung ein klein wenig verlängern kann, und die Noten allmählich etwas länger kann dauern lassen...", *Theorie d. Tonkunst*, Bln 1789; zit. nach Hudson, 140), setzt sich dieses Begriffsverständnis erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. durch. Bei P. I. Tschaikowsky etwa gelten sämtliche 29 nachweisbaren Anweisungen für einen ganzen Satz oder Satzabschnitt. Nur in einem Fall gibt es ein „un poco rubato" ohne weitere Tempoangabe (Klaviersonate op. 37, 1. Satz, 1878, Takt 174/188), einmal findet sich bei einem „rubatissimo" eine typographische Differenzierung von der gleichzeitigen Tempoangabe „Moderato a tempo I" (*Wojewode* op. 78, 1890–91). Sonst treten durchweg direkte Kombinationen mit anderen Tempobezeichnungen auf (*Valse caprice*: „A tempo rubato non troppo mosso", *18 Morceaux* op. 72, Nr. 5, 1893: „Tempo I, ma rubato"). Die diesbezüglichen Vortragsanweisungen bei B. Bartók sind auf seine Studien ungarischer Volksmusik zu beziehen, in denen er zwei Melodietypen unterscheidet, deren einen er als tempo giusto, den anderen als parlando-rubato bezeichnet. Melodien des ersten Typs sind in Bartóks Ausgaben häufig auch mit „non rubato" bezeichnet (vgl. *Musiksprachen*, hg. von B. Szabolsci, Lpz. 1972, 73 f.).

Lit.: L. KAMIENSKI, Zum Tempo rubato, AfMw I, 1918; J. A. JOHNSTONE, Rubato, or the Secret of Expression in Pianoforte Playing, London 1920; W. HOWARD, Das künstlerische Rubato, Bln 1926; J. B. MCEWEN, Tempo Rubato, or Time-Variation in Mus. Performance, Oxford 1928; B. BRUCK, Wandlungen d. Begriffes Tempo rubato, Diss. Erlangen 1928; H. H. EGGEBRECHT, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz] Abh. d.

Geistes- u. Sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, Wiesbaden [2]1968, besonders 111–13; G. BELOTTI, Le origini ital. del „rubato“ chopiniano, Breslau, Warschau u. Krakau 1968; C. L. BLAKE, Tempo rubato in the Eighteenth Cent., Diss. Cornell Univ. 1988; R. HUDSON, Stolen Time. The History of Tempo Rubato, Oxford 1994; D. ROWLAND, Chopin's Tempo rubato in Context, in: Chopin Studies II, Cambridge 1994.

Thomas Synofzik, Köln 2005

Tenor

lat., von tenere, halten, aushalten, enthalten.

Als Terminus der lat. Grammatik bezeichnet tenor die Gruppe der Tonhöhenakzente, bei Quintilian sogar alle Akzente (vgl. *Inst. oratoria* [um 95 n.Chr.] I, 5, 22: „Adhuc difficilior observatio est per tenores (quos quidem ab antiquis dictos tonores comperi, videlicet declinato a Graecis verbo, qui *τόνους* dicunt) vel accentus, quas Graeci *προσῳδίας* vocant" [ed. Radermacher-Buchheit I, 31, 6–9]). Daneben wird das Wort tenor in der lat. Grammatik auch vokabular in der Bedeutung ‚ununterbrochener Verlauf' verwendet.

I. (1) Als der mus. Fachsprache zugehöriger Ausdruck begegnet tenor zuerst um 540 bei Cassiodor wohl im Sinne von Saitenspannung, TONHÖHE. (2) Guido Aret. verwendet um 1025 den Ausdruck in der Bedeutung von TONDAUER. (3) Jacobus Leod. überträgt ihn im frühen 14.Jh. von hier aus auf die FINALIS. (4) Bereits im 9.Jh. gebraucht Aurelianus Reomensis tenor in der Bedeutung von PSALMTONMODELL und (5) wohl auch im Sinne von REPERKUSSIONSTON. (6) Seit dem 14.Jh. ist tenor auch als Bezeichnung für die PSALMENDIFFERENZ nachzuweisen.

II. (1) Bezogen auf die mehrst. Musik erscheint tenor seit dem 13.Jh. als Bezeichnung für die CANTUSTRAGENDE TIEFSTIMME, (2) seit um 1300 auch für einen AUSSERLITURGISCHEN ODER FREI ERFUNDENEN CANTUS. (3) Seit dem frühen 14.Jh. wird der Ausdruck sowohl für die TIEFSTIMME OHNE BZW. MIT EINGESCHRÄNKTER CANTUSTRÄGER-FUNKTION als auch (4) für die TIEFSTIMME OHNE HARMONIETRÄGER-FUNKTION gebraucht.

I. (1) In eindeutig mus. Zusammenhang erscheint die Vokabel tenor erstmals um 540 in der tonus-Definition Cassiodors, und zwar wohl für die TONHÖHE:

Inst. II, 5, 8: Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit (ed. Mynors 145, 20f.).

Diese Wortbedeutung läßt sich aus dem Stellenwert erklären, den der Begriff tenor in der antiken Akzentlehre einnimmt; tenores nennen die lat. Grammatiker diejenige Gruppe von Akzenten, die die Hebungen und Senkungen innerhalb der Sprachmelodie regeln: den Höhenakzent (acc. acutus), den Tiefenakzent (acc. gravis) und eine Kombination beider (acc. circumflexus). Im griech. Sprachbereich begegnet die Gruppe der tenores unter der Bezeichnung *τόνοι*, die zugehörigen Akzente heißen *ὀξεῖα*, *βαρεῖα* und *περισπωμένη* (sc. *προσῳδία*). Das System dieser *τόνοι* wird in der Antike in engem Zusammenhang mit der Musik gesehen. Dies geht u.a. daraus hervor, daß für die von Musikinstrumenten oder der Singstimme hervorgebrachten Tonhöhenunterschiede die gleiche Terminologie verwendet wird wie in der Akzentlehre. So heißt es in einem unter den Autorennamen Melampus und Diomedes überlieferten Kommentar zur *Τέχνη γραμματική* des Dionysius Thrax (2. Hälfte 2.Jh. vor Chr.):

Μελάμποδος γραμματικοῦ ἑρμηνεία τῆς τέχνης Διονυσίου τοῦ Θρᾳκός: Τί δέ ἐστιν ἐναρμόνιος φωνή; Ἡ συγκειμένη ἐξ ὀξείας καὶ βαρείας καὶ περισπωμένης, οἷα ἐστὶν ἡ τοῦ ἀνθρώπου φωνὴ καὶ πᾶσα μιμουμένη τὴν τοῦ ἀνθρώπου φωνήν, οἷον κιθάρα, ὄργανον, σύριγξ καὶ ὅσα τοιαῦτα (ed. Hilgard, *Grammatici Graeci* III, 19–22. Übers.: „Was ist der mus. Ton? Der aus *ὀξεῖα*, *βαρεῖα* und *περισπωμένη* zusammengesetzte, so wie ja auch die menschliche Stimme beschaffen ist und jede, die sie nachahmt, wie die Kithara, die Orgel, die Syrinx und ähnliche Instrumente").

Wie in der Grammatik der Ausdruck *τόνος* als Oberbegriff für die Tonhöhenakzente auch die Tonhöhen selbst bezeichnet, so auch in der Musik. Hier wird *τόνος* gleichgesetzt mit *τάσις* (Spannung), was im gegebenen Zusammenhang das Spannen einer Saite meint, d.h. jenen Faktor, mit dem die Voraussetzung für die Veränderung der Höhe eines (instrumental hervorgebrachten) Tones gegeben ist (vgl. Lohmann 1957, 151). In diesem Sinne gebraucht der Theoretiker Kleonides den Ausdruck *τόνος*:

Isagoge (2.Jh. n.Chr.): *Ὁ δὲ ὡς τάσις τόνος λέγεται, καθ' ὅ φαμεν ὀξυτονεῖν τινα ἢ βαρυτονεῖν ἢ μέσῳ τῷ τῆς φωνῆς τόνῳ κεχρῆσθαι* (JanS 204, 16–18. Übers.: „Der *τόνος* wird auch *τάσις* genannt, weil er hoch oder tief oder in mittlerer Stimmlage erklingt").

Als lat. Entsprechung zu *τόνος* dürfte der Ausdruck tenor, zumal angesichts der Parallelität zur *τάσις*, zunächst den mus. Vorgang des „Spannens" bezeichnet haben.

(2) Guido Aret. verbindet mit dem Wort tenor den Aspekt der TONDAUER:

Regulae musicae de ignoto cantu (um 1028): Musica vox fit motione, motio autem habet in se tenorem. Quod quantitatem motionis exsequitur ita ut, si motus fuerit brevis, perparvus existat et tenor: si maior, ampliorem habebit tenorem... Intueri ergo libet, ut secundum quod creverit motus, crescat et tenor. Verbi gratia: ditonus duplum tonum propterea et duplum habebit tenorem. Tenor autem est mora uniuscuiusque vocis, quem ut tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt (GS II, 38a).

Guido fußt hier möglicherweise ebenfalls auf antikem Wortverständnis, wenn er unter tenor die „Dauer jedes einzelnen Tones" versteht und diesen in Analogie zum tempus der Grammatiker setzt, das die kurzen und langen Silben mißt. Schon in den anon. *Explanationes in artem Donati* werden Tonhöhe und Tondauer als voneinander abhängig gesehen: in der Musik wie in der Sprache verklinge ein hoher Ton schneller als ein tiefer, so daß notwendig der accentus gravis eine längere Tondauer habe als der accentus acutus:

De accentibus (um 400 n.Chr.): ...brevitatem quoque acutae vocis in isdem organis [sc. in cithara, psalterio, tibia, corniculo et bamborio] animadvertere licebit, siquidem pulsu chordarum citius acuta transvolat, gravis autem diutius auribus immoratur. ...sic in loquentium legentiumque voce, ubi sunt prosodiae velut quaedam stamina, acuta tenuior est quam gravis et brevis adeo, ut non longius quam per unam syllabam, quin immo per unum tempus protrahatur; cum gravis, quo uberior et tardior est, diutius in verbo moretur, et iunctim quamvis in multis syllabis residat (ed. Keil, *Grammatici Lat.* IV, 532, 3ff.)

Im *Micrologus* (1025/26) verwendet Guido das Wort tenor auch im eingeschränkten Sinne der Dauer lediglich des Endtones der drei den Cantus gliedernden Elemente syllaba (1–3 voces), pars (1–2 syllabae) und distinctio (ein oder mehrere partes):

Tenor vero, id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionis existit (CSM 4, 163f., 7–9; entspr. Aribo,

Musica [um 1070], CSM 2, 67f., und der anon. *Commentarius in Micrologum Guidonis* [um 1070], ed. Smits van Waesberghe 148).

Das Wort tenor wird also bei Guido nicht als stehender Terminus gebraucht, sondern findet seine Verwendung in einem weiter abgesteckten Bedeutungsfeld, dessen Zentrum die Bedeutung Tondauer ist.

(3) Im 14. Jh. begegnet tenor in der Bedeutung von FINALIS. Jacobus Leod. definiert tenor – unter Bezug auf Guidos Gebrauch dieses Wortes – ebenfalls als mora ultimae vocis. Als Begründung führt er nun jedoch an, daß dieser den Cantus „hält", „beschließt" und „benennt" (d.h. die Tonart erkennen läßt):

Speculum musicae VI (zw. 1321 u. 1324/25): Alio modo, secundum Guidonem, tenor dicitur de mora ultime vocis in cantu, quia illa cantum tenet et terminat atque denominat (CS II, 317b).

Mit mora meint Jacobus hier also kein zeitliches, sondern ein örtliches Verweilen auf einer fixen Tonstufe. Ebenso ist mora auch in einem weiteren Beleg gebraucht, der überdies die Identität von tenor und finis selbst deutlich zum Ausdruck bringt:

Anon., *Liber musicalium* (1. Hälfte 14. Jh.): Impar quisque parem sibi postulat associatum / qui secum possunt in eodem fine morare. / Finem cunctorum cantor cognosce tenorem (CS III, 36a).

(4) Aurelianus Reomensis kann nur das PSALMTONMODELL meinen, wenn er die je spezifisch durch Ambitus, Melodieführung und Schlußbildung fixierten und charakterisierten Kirchentöne als tenores bezeichnet:

Musica disciplina (9. Jh.): Constat autem omnis musica symphoniis sex, sonitibus quindecim, tenoribus octo (GS I, 35b; ed. Gushee 20. 338);
ibid.: Quo autem ordine sonitus quindecim efficiant, ac symphonias sex, et tonos octo, hinc contemplari licebit... (GS I, 37a; ed. Gushee 25. 422).

Die synonyme Verwendung von tenor und tonus spricht dafür, daß Aurelian, ebenso wie Guido, noch antiken Traditionen folgt; denn im griech. musiktheor. Schrifttum begegnet τόνος nicht nur in der oben I. (1) genannten Bedeutung von Spannung, Tonhöhe, sondern – auf einer späteren Entwicklungsstufe – auch in der von Tonart (vgl. Lohmann 1957, 171). Wenn sich aber τόνος und tenor auf der Bedeutungsstufe Spannung, Tonhöhe als kongruent erweisen, so spricht der Wortgebrauch von Aurelian dafür, daß dies auch für die Bedeutung Tonart der Fall ist.
An diesen Wortgebrauch scheint noch Engelbert von Admont anzuschließen, wenn er, der inzwischen getroffenen weitgehenden Systematisierung des Tonvorrats entsprechend, tenor als Bezeichnung für die im Umfang einer Oktave darstellbaren Tonarten verwendet:

De musica (um 1300): Tenor in musica accipitur... pro perfecto ordine unius integri diapason cum omnibus suis vocibus mediis sicut superius accepimus, cum de tetrachordis agebamus (GS II, 366b).

(5) Ebenfalls zuerst bei Aurelianus begegnet tenor für das „Halten" des Tones auf einer Tonstufe, speziell wohl bezogen auf den REPERKUSSIONSTON. In seiner Besprechung der acht Kirchentöne und der ihnen zugehörigen Psalmendifferenzen verwendet Aurelian mehrfach den Ausdruck „tenor toni". So heißt es etwa bei der Behandlung des siebenten Tones, der Tenor würde die Differenz einleiten und bei derjenigen des achten, dieser bliebe „wie oben", d.h. wie in den vorgenannten Differenzen, bis zur sechstletzten Silbe gewahrt:

op. cit.: Tertia [differentia] est, quae tenorem huius toni in sui possidet initio... (GS I, 51a; ed. Gushee 64. 1150);
Quarta [differentia] est, quae tenorem versiculi usque in quinta ante novissimam syllabam, ut supra, conservat... (GS I, 53a; ed. Gushee 69. 1272).

Da sich dieser „tenor" zum einen offenbar auf gleichbleibender Tonhöhe hält und zum anderen die Differenzen in aller Regel mit dem Tuba-Ton eingeleitet werden, kann hier wohl mit diesem Wort nur der Reperkussionston angesprochen sein. Möglicherweise steht dieser Wortgebrauch in Zusammenhang mit der (ebenfalls schon in den röm. Grammatiken nachgewiesenen) vokabularen Bedeutung ‚ununterbrochener Verlauf' (einer Rede), gilt es doch hier wie dort, etwas Gleichmäßiges, Durchlaufendes zu bezeichnen. Auch wird das Wort tenor schon im frühen Mittelalter – wenn auch nicht als Ausdruck der mus. Fachsprache – in mus. Zusammenhang bei der Kennzeichnung des gleichmäßige strömenden Atems verwandt:

vgl. Hucbald, *Musica* (9. Jh.): ...tenor spiritus humani per cola et commata discurrendo requiescit (GS I, 125a).

Die früheste greifbare etymologische Deutung von tenor im Sinne des Reperkussionstons findet sich allerdings erst um 1100 bei Johannes Affl. Dieser stellt, ausgehend vom Verb tenere, einen Zusammenhang zwischen der vokabularen Bedeutung und dem mus. Wortgebrauch durch den Hinweis darauf her, daß der tenor die modulatio „halte":

Musica: Sicut autem octo sunt toni, ita et octo eorundem sunt tenores. Tenor autem a teneo... dicitur. Et tenores quidem in musica vocamus, ubi prima syllaba *saeculorum amen* cuiuslibet *toni incipitur*. Quasi enim claves modulationes tenent et ad cantum cognoscendum nobis aditum dant (CSM 1, 82: XI, 1–4).

Daß das gleichmäßige „Halten" des Tones im Sinne des „Ausharrens" auf einer Tonstufe gemeint ist, bestätigt Jacobus Leod. mit der erklärenden Bemerkung „quasi in unisono":

op. cit.: Est igitur tenor, ut hic sumitur, sedes in qua incipiunt omnes differentie vel *seculorum* alicujus toni, et ubi continuatur quasi in unisono et accentu moderato intonatio alicujus antiphone super psalmum, cujuscunque fuerit toni (CS II, 317b).

(6) Später wird mit tenor dann nicht nur der erste Ton des *saeculorum amen*, sondern vereinzelt sogar die gesamte PSALMENDIFFERENZ bezeichnet:

Anon., *Tract. de musica plana* (um 1400): Habet enim quilibet tonus in cantu proprium Evovae quod dicitur ejus tenor. Et proprie dicitur tenor, ubi prima syllaba Saeculorum amen incipit alicujus toni (CS II, 450a);
Anon. Göttweig (1. Hälfte 16. Jh.): Tenor dicitur, qui post finem cantus ponitur, scilicet EVOVAE, id est saeculorum amen (ed. Federhofer-Königs, KmJb XLV, 1961, 66).

II. (1) Als Stimmbezeichnung für die CANTUSTRAGENDE TIEFSTIMME im mehrst. Satz ist tenor erstmals bei Johannes de Garlandia belegt:

De mensurabili musica (2. Viertel 13. Jh.): Et sunt tot species [sc. discantus] sicut et in modo a parte aequipollentis, qui dicitur secundus cantus, quot a parte tenoris, qui dicitur primus cantus (ed. Reimer, BzAfMw X, 75: XI, 4).

Eine der Zeit entstammende Begründung für die Benennung des Cantusträgers als tenor ist zwar nicht überliefert. Immerhin ist es denkbar, daß die tiefste Stimme deshalb als tenor bezeichnet worden ist, weil sie den C.f. „enthält".

Möglich ist ebenso, daß die Benennung tenor im Bereich der Mehrstimmigkeit nicht auf das „Enthaltensein" des C.f. abzielt, sondern das „Halten" des Satzganzen meint, wie es für das Wortverständnis seit dem späten 13. Jh. auch bezeugt ist. Der Tenor als tiefste Stimme „hält" das über ihm errichtete Satzgerüst:

Franco, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): Et nota, quod his omnibus [sc. mothetis, organis, cantilenis, rondellis et cantibus ecclesiasticis] est idem modus operandi, excepto in conductis, quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet et ab ipso ortum habet, in conductis vero non sic, sed fiunt ab eodem cantus et discantus (ed. Cserba 252, 11ff.).

Die Haltefunktion des Tenors wird häufig dadurch sinnfällig gemacht, daß dieser mit dem Fundament eines Hauses verglichen wird bzw. daß im übertragenen Sinne vom Tenor als von einem fundamentum die Rede ist, auf das sich alle anderen Stimmen stützen:

Anon. St. Emmeram (1279): Nos siquidem tales cantus de eodem [sc. modo] de quo tenor est iudicamus, eo quod sit dignior pars, nam ab ipso ducunt omnes alii originem quibus esse decernitur fundamentum (ed. Sowa 92, 19ff.);
ibid.: Si [hoquetatio] sit autem per resecationem vocum, hoc erit dupliciter, quoniam aut supra tenorem alicuius modi vel plurium, aut sine tenore aliquo seu etiam fundamento (ed. Sowa 97, 28ff.).

Bezeichnend für das Tenor-Verständis der Ars antiqua ist auch die Forderung, die mus. Integrität des als Vorlage dienenden Choralgesanges zu wahren. Dieses Postulat wird zwar in den Traktaten nicht explizit, ist aber einer Bemerkung Francos zu entnehmen, nach der der einzelne Cantuston zur duplex longa gedehnt werden solle, wenn es die Komposition (die Ausdehnung der Oberstimmen) erfordere. Dem Tenor wird hier also keinerlei Abweichung von der liturgischen Vorlage, nicht einmal einfache Tonwiederholungen, zugebilligt:

Franco, *op. cit.*: Duplex longa... duas longas significat, quae idcirco in uno corpore duplicatur, ne series plani cantus sumpti in tenoribus disrumpatur (ed. Cserba 234, 18f.).

Nicht so genau nimmt es Franco allerdings beim choralen Halteton des Organum purum: wo sich eine Diskordanz zwischen Tenor und Duplum ergebe, solle der Tenor aussetzen oder auf eine andere, konkordierende (cantusfremde) Tonstufe kurzfristig ausweichen:

ibid.: Quidquid est longum, indiget concordantia respectu tenoris. Sed si in discordantia venerit, tenor taceat vel se in concordantiam fingat (ed. Cserba 258, 14–16).

Daß Franco unter tenor speziell den C.f. liturgischer Provenienz versteht, mag auch seinem Hinweis zu entnehmen sein, man solle bei der Komposition eines → Conductus (III.) einen Cantus neu erfinden und von diesem „wie von einem Tenor aus" den Discantus konzipieren:

ibid.: Item in conductis aliter est operandum, quia qui vult facere conductum, primum cantum invenire debet pulchriorem quam potest. Deinde uti debet illo ut de tenore faciendo discantum... (ed. Cserba 254, 10ff.).

Die Vorstellung vom Tenor als von einem Fundament, das das Satzgebäude stützt und gliedert, findet sich bis um 1500 – freilich nunmehr insofern abgeschwächt, als der Tenor nur noch zentrale Bezugsstimme („fundamentum relationis") ist:

vgl. Gafori, *Practica musicae* (Mailand 1496) III, 15: Tenorem vero, quod cantum sustinet et a Baritonante sustinetur, fundamentum relationis dicunt.

(2) Johannes de Grocheio nennt jede cantustragende Tiefstimme tenor, wobei es sich auch um einen AUSSERLITURGISCHEN ODER FREI ERFUNDENEN CANTUS handeln kann:

De musica (um 1300): Volens autem ista [sc. motetum, organum, conductum, hoquetum] componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare. Pars enim principalior debet formari primo... Dico autem ordinare, quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice per modum et rectam mensuram amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in conductibus tenor totaliter de novo fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat (ed. Rohloff 1943: 57, 37–47; 1972: 146, 34–44).

Daß der Ausdruck tenor nicht mehr die mus. Integrität des liturgischen Cantus voraussetzt, äußert sich auch in dem Hinweis Philippes de Vitry, die dem cantus planus in mehrst. Kompositionen eingefügten Noten könnten rot gekennzeichnet werden (*Ars nova* [zw. 1316 u. 1324/25], CSM 8, 28: XIX, 9). Petrus dictus palma ociosa berichtet um 1336 von der Möglichkeit, den cantus planus mittels der musica falsa mit choralfremden Tönen zu durchsetzen, wendet sich selbst allerdings gegen diese Praxis (ed. J. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 514). Die prakt. Quellen bestätigen die Aussagen der Musiklehre. Im *Roman de Fauvel* (Hs. Paris, Bibl. Nat., frç. 146 [1316]) schließt die Stimmbezeichnung tenor nichtliturgische Cantusträger ein: das Inhaltsverzeichnis führt unter der Überschrift „Motez a tenures sanz trebles" (f. B) auch 2st. Stücke wie „*Mundus a mundicia*" an, in denen die Tiefstimme zu einer älteren Oberstimme – hier einem mehrst. Notre-Dame-Conductus entnommen (→ Conductus II. (2)) – neu hinzukomponiert ist (f. 1; die Tiefstimme ist hier eigens als „Tenor" bezeichnet).

(3) Seit dem frühen 14. Jh. begegnet der Ausdruck tenor auch im Sinne von TIEFSTIMME OHNE BZW. MIT EINGESCHRÄNKTER CANTUSTRÄGER-FUNKTION. Dies geht aus Wortbildung und Sache des erstmals im Cod. Ivrea (wohl 1356 abgeschlossen) greifbaren „solus tenor" hervor, jener aus einer Kombination von Tenor- und Contratenor-Tönen gebildeten Tiefstimme, die dementsprechend den Cantus nicht mehr ganz, sondern nurmehr bruchstückhaft enthält.

Das Auseinandertreten der Phänomene Cantus (C.f.) und Tenor im Bereich des Motettensatzes läßt sich verfolgen von den genannten Anfängen über Erscheinungen wie den Verlauf des C.f. in der als motetus bzw. als triplum bezeichneten Stimme (vgl. z. B. *The Old Hall Ms.*, ed. Ramsbotham, London 1833–38, Vol. II, 177 und III, 70; Nachweis der C.f.-Provenienz bei Bukofzer, MQ XXXIV, 1948, 523f.) oder einen durch mehrere Stimmen wandernden C.f. (vgl. Bukofzer Nr. 59, 91, 94–97, 104, 111, 124, 129). Im Bereich des Liedsatzes ist der Gebrauch des Wortes tenor für die Tiefstimme ohne Cantusträger-Funktion seit dessen Anfängen manifest. In der *Ars nova* (zw. 1316 u. 1324/25) Philippes de Vitry ist der Ausdruck

sowohl für die Tiefstimme des Motettensatzes als auch für die des → Rondellus (I. (1)) verwendet:

Nam in mensurabili musica illud videmus quod tenor alicuius moteti vel rondelli stat in ♭fa♮mi (CSM 8, 22: XIV, 3; vgl. auch Anon. 2 CS I [um 1300], wo in analoger Formulierung motetus, organum und conductus genannt sind [CS I, 310b]).

In der Praxis erscheint der Ausdruck als Bezeichnung für die Tiefstimme von Cantilenensätzen zuerst bei Machaut und bezeichnet eine Stimme, die zwar als Harmonieträger wirkt und somit essentieller Bestandteil des Satzes ist, jedoch keine Melodieträger-Funktion hat. Für das ital. Madrigal dürfte diesen Sachverhalt ein anon. Text des frühen 14. Jh. bestätigen, in dem der Tenor als in breiten rhythmischen Werten verlaufend beschrieben ist:

Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel quintamdecimam vocem et ire melodiando (ed. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 80).

Daß als Melodieträger im Liedsatz die Oberstimme fungiert, spiegelt sich seit dem frühen 15. Jh. auch in den Stimmbezeichnungen wieder. Im Cod. Panciatichi 26 beispielsweise wird das Madrigal „*Musica son / Gia furon / Ciascun vuoli*“ mit den Stimmbezeichnungen cantus (für die Oberstimme), tenor und contratenor versehen (f. 89′f.; der Contratenor ist hier eine zweite Oberstimme).

*

Exkurs: Diese Stimmbezeichnungskombination ist um so interessanter, als sie den Endpunkt einer Entwicklung kennzeichnet, an dem die ehemals gegeneinander austauschbaren Bezeichnungen cantus und tenor zu zwei selbständigen Termini mit unterschiedlichem Anwendungsbereich geworden sind.
Der hier als Oberstimmenbezeichnung erscheinende Terminus cantus nimmt seit der Frühzeit der artifiziellen Mehrstimmigkeit eine zentrale Stellung in dieser ein. Bezeichnet er in der musica plana Melodiebildungen gleich welcher Faktur, so wurde er in der Mehrstimmigkeit sehr bald auch zum Namen für den Melodieträger im Organum und später im Diskantsatz. Während die beiden Stimmen des in der *Musica Enchiriadis* aufgezeichneten Parallelorganums als vox principalis und vox organalis bezeichnet werden, nennt sie bereits Guido cantus und organum. Dieser Sprachgebrauch bleibt bis ins 13. Jh. erhalten:

vgl. *Musica Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh., wohl vor 859/60), GS I, 166f.; Guido Aret., *Micrologus* (1025/26), CSM 4, 201: XVIII, 12; *Vatikanischer Organum-Traktat* (Hs. 2. Viertel 13. Jh.), ed. Zaminer 185; Anon. A. de Lafage (wohl noch 12. Jh.), ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 33; Organum-Traktat (frühes 13. Jh.), CS II, 191b.

Seit dem 13. Jh. wurde neben dem Ausdruck cantus auch tenor für den Melodieträger verwandt. Letzterer setzte sich seit dem 14. Jh. in der Praxis als Bezeichnung u.a. für die cantustragende Tiefstimme durch. Im Musikschrifttum hingegen wurde cantus noch lange synonym mit tenor gebraucht:

vgl. etwa Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25): Vel potest dici discantus a dy, quod est de, et cantu, quia de cantu sumptus, id est de tenore, supra quem discantus fundatur... (CS II, 386a);
Antonius de Leno, *Regulae de contrapunto* (wohl um 1400): E sel canto ascendere, sempre descenderai el contraponte... (CS III, 308bf.).

Während aber der Ausdruck tenor zur Bedeutung von Tiefstimme ohne Melodieträger-Funktion tendiert, bewahrt der Ausdruck cantus die Bedeutung von Melodieträger. Die begriffliche Spannung, die sich im frühen 14. Jh. auf Grund kompositionsgeschichtlicher Gegebenheiten zwischen den beiden Ausdrücken abzuzeichnen beginnt, klärt sich in der Folge dahingehend ab, daß sich beide Termini gänzlich verselbständigen und schließlich mit fest umrissenen Bedeutungen nebeneinanderstehen können. Dieses Stadium ist de facto bereits im Liedsatz des 14. Jh. gegeben, beginnt sich aber erst seit dem frühen 15. Jh. auch in den Stimmbezeichnungen zu spiegeln (Cod. Panciatichi 26), indem die Oberstimme als Melodieträger konsequent mit der Stimmbezeichnung cantus versehen wird, während die Unterstimme nach wie vor tenor heißt.

*

In der Musiklehre wird begrifflich erst seit etwa 1500 zwischen tenor und cantus ausdrücklich differenziert. Tinctoris setzt den cantus, der als „fundamentum relationis“ fast immer mit dem tenor identisch sei, gegen jenen cantus ab, der als Oberstimme die Melodie führt:

Proportionale musices (späteres 15. Jh.): Est autem primaria pars totius compositi cantus fundamentum relationis quam primo factam ut principalem caeterae respiciunt. Et haec frequentius immo fere semper tenor est, ita quidem dictus quasi caeteras partes sibi subditas tenens; hoc patet per infinitos cantus, quorum si tenor praetermittatur, caeterae partes ad invicem discordantes difformiter et acerbe nostras aures offendunt. Interdum vero suprema pars primaria est, scilicet dum alicui alto cantui simpliciter composito unam aut plures addimus partes (CS IV, 173af.).

Francos Etymologie von tenor als dem „Halter“ der anderen Stimmen wird auch hier noch erwähnt. Da die „fast immer“ herrschende Identität zwischen Tenor und Cantusträger eigens betont und zugleich darauf hingewiesen wird, daß „mitunter“ – nämlich im Liedsatz – die Bezugsstimmenfunktion auch der Oberstimme zufällt, wird allerdings deutlich, daß der Terminus tenor hier nicht mehr in der Bedeutung von Cantusträger, sondern schlicht in derjenigen von Tiefstimme gebraucht ist.

(4) Seit dem frühen 14. Jh. begegnet der Ausdruck tenor auch als Bezeichnung für eine TIEFSTIMME OHNE HARMONIETRÄGER-FUNKTION. Die Musiklehre dieser Zeit ist zwar noch, soweit sie überhaupt eine tenor-Definition gibt, dem Wortverständnis Francos verpflichtet; die mus. Praxis jedoch bietet ein anderes Bild. So wird die Haltefunktion des Tenors durch das erstmals im Cod. Ivrea bezeugte Hinzutreten eines → Contratenors mehr und mehr eingeschränkt, übernimmt dieser doch bereits in diesem frühen Stadium gelegentlich die Rolle des Klangträgers (vgl. z.B. „*Post missarum / Post misse*“, ed. Harrison, *Polyphonic Music of the Fourteenth Cent.*, Vol. V, Monaco 1968, 36).
Auch im Liedsatz des Trecento gibt es Beispiele von Tenores ohne Klangträger-Funktion. So bildet das Oberstimmenpaar der im Cod. Rossi überlieferten Caccia „*Or qua compagni*“ (f. 19′f.) einen einwandfreien 2st. Satz, während die unter ihm verlaufende, ausdrücklich mit der Stimmbezeichnung tenor versehene Stimme sich weitgehend auf Verdoppelungen der Oberstimmentöne beschränkt.
Begegnen derartige Erscheinungen im 14. Jh. nur ausnahmsweise, so gilt die Tatsache, daß der Tenor nicht mehr als Stützstimme fungiert, für das 15. Jh. in weitem

Maße. Der seit dem frühen 14. Jh. zu beobachtende Prozeß, daß der Contratenor den Tenor immer häufiger unterschreitet, ist um diese Zeit, was den 4- und mehrst. Satz betrifft, mehr oder weniger abgeschlossen. Contratenor altus und Contratenor bassus umrahmen den nunmehr zur Mittelstimme gewordenen Tenor, der, wie z. B. in den C. f.-Messen Dufays, durchaus noch C. f.-Träger sein kann. Das Satzfundament jedoch ist der Contratenor bassus.

Lit.: P. WAGNER, Zur mittelalterlichen Tonartenlehre, Fs. G. Adler, Wien 1930; M. APPEL, Die Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktrakt., Berlin 1936, s. Reg.; J. LOHMANN, Die griech. Musik als mathematische Form, AfMw XIV, 1957; DERS., Der Ursprung d. Musik, AfMw XVI, 1959; H.-P. GYSIN, Studien z. Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter, Diss. Basel 1958, s. Reg.; L. A. GUSHEE, The Musica disciplina of Aurelian of Réôme: A Critical Text and Commentary, Diss. Yale Univ. 1962 (maschr.); D. HOFFMANN-AXTHELM, Tenor/Contratenor u. Bourdon/Fauxbourdon, Diss. Freiburg i. Br. 1970 (maschr.).

Dagmar Hoffmann-Axthelm, Basel 1973

Thema, Hauptsatz

lat. thema, zurückgehend auf griech. θέμα, das Aufgestellte, Behauptung, Ausspruch, aufgestellter Satz, zu behandelnder oder behandelter Gegenstand, zu griech. τιθέναι, setzen, (auf)-stellen, legen, meinen, setzen als, annehmen, voraussetzen; in diesem Sinne als rhetorischer Begriff belegt bei M. F. Quintilianus, *Inst. oratoria* (publ. etwa 95 nach Chr.): „scholarum consuetudo, in quibus certa quaedam ponuntur, quae themata dicimus" (IV, 2, 28; ed. L. Radermacher, NA von V. Buchheit, Lpz. 1959, Bd. I, 204);
ital. tema, franz. thème, engl. theam, theme, dtsch. Thema, seit dem 18. Jh. auch in der Übers. Hauptsatz.

I. Die griech.-lat. Bezeichnung Thema findet in ihrer allgemeinen Grundbedeutung als KOMPOSITORISCH ZU BEHANDELNDER MUSIKALISCHER GEGENSTAND im 16. Jh. Eingang in die Musiktheorie.
(1) Die ENTLEHNUNG DES ORIGINÄR RHETORISCHEN TERMINUS geht zurück auf H. Glareanus (1547).
(a) Er bezieht den Ausdruck Thema auf den TENOR ALS CANTUS PRIUS FACTUS DER MESSE. (b) Die TRADIERUNG DIESER BEGRIFFSBESTIMMUNG läßt sich bis gegen Ende des 17. Jh. weiterverfolgen.
(2) G. Zarlino (1558) gebraucht singulär die Bezeichnung Thema für einen PASSAGGIO ALS KONSTITUTIVES ELEMENT EINES CONTRAPUNCTUS.
(3) Bei S. Calvisius (1592) und anderen begegnet der Ausdruck Thema GLEICHGESETZT MIT SUBJECTUM UND SOGGETTO.
(4) Im Kontext der Musica poetica wird der Terminus Thema seit J. Nucius (1613) hauptsächlich IN VERBINDUNG MIT DEM BEGRIFF FUGA überliefert.
(5) Den bisher primär formalen Begriffshorizont ergänzt A. Kircher (1650) um das Ausdrucksmoment der PRÄSENTATION BESTIMMTER AFFEKTE.

II. Im 18. Jh. erfährt der Begriff des Themas eine Bedeutungserweiterung im Sinne der GRUNDLAGE NAHEZU JEGLICHER MUSIKALISCHER KOMPOSITION.
(1) Zudem etablieren J. Mattheson und J. A. Scheibe seit 1737 die BEZEICHNUNG HAUPTSATZ ALS DEUTSCHES SYNONYM.
(2) Damit einher geht eine EXPLIZITE BERUFUNG AUF DIE RHETORIK sowie
(3) eine ausdrückliche VERKNÜPFUNG MIT DEM MELODIE-BEGRIFF.
(4) Die ÄSTHETISCHE GELTUNG der Termini Hauptsatz und Thema ist gekennzeichnet durch ein Wortfeld, das Ausdrücke wie (a) GEDANKE, (b) CHARAKTER, (c) IDEE, (d) INHALT umfaßt.

III. Im Rahmen der theoretischen Reflexion der modernen Instrumentalformen schält sich im 19. Jh. EIN DIE BEZEICHNUNGEN THEMA UND HAUPTSATZ AUFFÄCHERNDER WORTGEBRAUCH heraus.
(1) Besonders bei der Erörterung der Sonatensatzform werden zum Begriff Hauptthema oder -satz Wendungen wie MITTELSATZ, NEBENSATZ ODER -THEMA, SEITEN- ODER GEGENTHEMA in Relation gebracht.
(2) Unter Abhebung vom Terminus Thema prägt A. B. Marx 1845 als Abschnittsbenennungen das BEGRIFFSPAAR HAUPTSATZ UND SEITENSATZ.

IV. Im Übergang zum 20. Jh. gewinnen zunehmend RETROSPEKTIVE, SYSTEMATISCH-HISTORISIERENDE BEGRIFFSINTERPRETATIONEN an Gewicht.
(1) Hieraus resultiert eine DEFINITORISCHE UNTERSCHEIDUNG ZWISCHEN ‚FUGENTHEMA' UND ‚MODERNEM SONATENTHEMA'.
(2) In funktionaler Hinsicht auf den Begriff des Themas wird insbesondere das MOMENT DER ENTWICKLUNG IM SINNE EINES OFFENEN, PROZESSUALEN FORMPRINZIPS akzentuiert.

V. Infolge der radikalen Preisgabe tradierter Kompositionsprinzipien besitzt der Terminus Thema im 20. Jh. IM BEREICH DER NEUEN MUSIK SCHWINDENDE THEORETISCHE AUSSAGEKRAFT.

I. Die griech.-lat. Bezeichnung Thema findet in ihrer allgemeinen Grundbedeutung als KOMPOSITORISCH ZU BEHANDELNDER MUSIKALISCHER GEGENSTAND im 16. Jh. Eingang in die Musiktheorie.

(1) Die ENTLEHNUNG DES ORIGINÄR RHETORISCHEN TERMINUS, dessen nichtmus. Herkunft seit dem 18. Jh. ausdrücklich reflektiert wird (siehe unten, II. (2)), geht zurück auf H. Glareanus. Zwar gibt es keine konkreten Anhaltspunkte dafür, daß er den Ausdruck Thema direkt aus einem bestimmten Lehrbuch der Rhetorik in seine um 1519 bis 1539 verfaßte Abh. *Dodekachordon* (Basel 1547) übernommen hat, doch leuchtet es unmittelbar ein, daß gerade Glareanus für die musiktheoretische Begriffsübertragung verantwortlich war, da ihm als humanistischem Poeta laureatus der rhetorische Terminus ganz selbstver-

ständlich geläufig gewesen sein dürfte. Ein Beispiel hierfür liefert zum einen im Vorw. zum *Dodekachordon* Glareanus' Bemerkung über die Nomenklatur der Modi; diese sei im Vergleich mit den übrigen mus. Disziplinen „ganz griechisch", indem alle „Themata" – worunter man ‚die behandelten Gegenstände' (der Modi) verstehen kann – griech. Namen hätten:

Et inter reliquas quidem disciplinas hæc tota græca est, græcis uerbis omnia habens Themata, omnia artis uocabula... (a 3ʳ).

Einen ähnlichen, gewissermaßen auf einer musikterminologischen Vorstufe zur anschließend enger eingegrenzten Begriffsbedeutung stehenden Beleg bietet zum anderen jener Passus, in dem Glareanus den Nachbau eines sogenannten „chordotonon" erläutert und dabei eine der insgesamt vier über Stege gezogenen Saiten im Sinne der Grundlage für die modale Abstimmung der restlichen als „gleichsam das Thema" bezeichnet:

Huic quaternas chordas induxi, ut una uelut thema esset, ad quam reliquas pro sectionum partibus in tribus modulandi generibus, imminutas referrem... (48).

(a) In explizit musiktheoretischer Verwendung bezieht Glareanus den Ausdruck Thema auf den TENOR ALS CANTUS PRIUS FACTUS DER MESSE. Der Vorgang solcher Bedeutungszuweisung läßt sich paradigmatisch jener zentralen Stelle im *Dodekachordon*, Liber II, Cap. XXXVIII, entnehmen, wo die Vorzüge des Phonascus und des Symphoneta gegeneinander abgewogen werden, zugespitzt auf die prinzipielle Frage, „ob die Erfindung eines Themas, oder die Hinzufügung einiger Stimmen", mehr Lob verdiene:

Properantibus nobis ad finem huius operosi sanè libri, subijt animo non prorsus contemnenda ea quidem cogitatio, rei inquam in dubium uersæ iam pridem apud nostre ætatis homines, Vtrum plus laudis mereatur, Thematis ne inuentio, an uocum aliquot accessus, hoc est, ut rudes quoque intelligant: Vtrum pluris faciundum, Si quis Tenorem naturalem inuenire queat, qui omnium menteis afficiat, qui hominis animo insideat, qui denique ita hæreat memoriæ nostræ, ut sæpe ne cogitantibus quidem nobis subrepat: in quem perinde atque è somno experrecti prorumpamus, quod de pluribus Tenoribus uulgo uidemus, An si quis ad repertum eiusmodi, ut dixi, Tenorem addat treis, plureis ue uoces, quaæ tanquam illustrent eum sectionibus, fugis, mutationibus, Modi, Temporis, ac Prolationis, Vt prioris generis homines Phonascos appellemus, sequentis Symphonetas... (174).

In dieser Passage sind drei Aspekte bemerkenswert. Denn erstens klingt deutlich die rhetorische Provenienz des Terminus Thema an, insofern es bei der Tätigkeit des Phonascus um den ersten Schritt der Abfassung einer Rede, nämlich um die Erfindung des zu behandelnden Gegenstandes („Thematis... inventio") geht. Vergleichbare Wendungen, die ähnlich den ursprünglichen Sinnzusammenhang des nunmehr mus. Begriffes weiterhin aufscheinen lassen, sind etwa Glareanus' Ausdrucksweise „propositum thema" (363) oder seine Aufforderung an einen Organisten, „ut Thema... digne tractaret" (366); die Formel ‚ein Thema tractiren' ist zu Beginn des 18. Jh. ein beliebter Topos geworden (vgl. unten, II. (2)).

Zweitens wird zwar der neuartige mus. Terminus dem mittelalterlichen Usus entsprechend weder hier noch anderenorts eigens definiert, aber seine Bedeutung erhellt zweifelsfrei aus dem Kontext, indem „Thematis... inventio" des näheren als „Tenorem naturalem invenire" exemplifiziert ist. Auf die Verknüpfung der Begriffe Thema und Tenor weist übrigens schon eine vor die Entstehungszeit des *Dodekachordon* datierende hs. Notiz, die Glareanus offensichtlich während der Vorarbeiten zu seiner Abh. (1514–17) im Anh. eines Exemplars von Fr. Gaforis *De Harmonia Opus* nach dem Cantus firmus des Kyrie in J. Obrechts Messe *Fors seulement* anbrachte, hinsichtlich des terminologischen Entlehnungshorizontes bezeichnenderweise noch mit griech. Originalorthographie: „Symphonia cuius θέμα nominant fortzelement Jacobi Hobrechthi Symphonistae Ingeniosissimi" (zit. nach W. Werbeck, *Studien zur dtsch. Tonartenlehre in d. ersten Hälfte d. 16. Jh.*, Detmold-Paderborner Beitr. zur Musikwiss. I, Kassel 1989, 155, Anm. 120).

Drittens verbindet Glareanus den Begriff des Themas indirekt mit einer besonderen mus. Qualität intersubjektiver Einprägsamkeit, die er im Postulat „Tenor naturalis" zusammenfaßt: „Natürlich" soll ein Tenor sein in Anpassung an die menschliche Wahrnehmung, damit er „auf die Gemüter aller einwirkt", „in der Seele des Menschen seßhaft wird" und derart „im Gedächtnis haften bleibt", daß er sogar in schlaftrunkenem Zustande unbeabsichtigt in den Sinn kommt; die überaus anschaulich umrissene Eigenschaft mus. Prägnanz ist in der weiteren Geschichte des Terminus Thema ein konstitutives Begriffskriterium geblieben.

Im Hinblick auf die Fähigkeiten, die für die Erfindung eines „Tenor naturalis" erforderlich sind, räumt Glareanus dem Phonascus einen Vorrang vor dem Symphoneta ein, wobei er sich zum Beweis auf die Tatsache beruft, daß die meisten Messen ein „antiquum thema" – zum Beispiel *Fortuna desperata* und *L'homme armé* – vorzugsweise in Gestalt eines Gregorianischen „cantus simplex" (wie er hier den Tenor nennt) hätten:

Quod autem Symphonetæ Phonascis concedant, nostra hac tempestate & ante aliquot item annos luculenter uidimus, quando nulla est ferè hodie missa, quæ non ex

antiquo themate quopiam sit deprompta. Ita Fortuna, Ita, homo armatus, & lingua cum Gallica tum Germanica multa themata, plura uero ex choro, ubi simplex est cantus (175).

An anderer Stelle unterscheidet Glareanus zwischen „alten“ und „neuen Themata“ mit der Feststellung, die Symphonetae seiner Zeit komponierten zwar sehr festlich vierstimmig auf „Themata... vetera“, erfänden aber selbst selten „nova“:

Themata quidem vetera festiuissime nostra ætate Symphonetæ quatuor componunt uocibus, at ipsi raro noua inueniunt (304).

Daß Glareanus mit dem Begriff des Themas den primären, zusammenhangstiftenden Ordnungsfaktor der Messe als ein Prinzip melodisch-polyphoner Komposition ins Wort erhebt, zeigt seine Erläuterung der Stimmenbezeichnungen, bei der er den Tenor als „velut Thematis filum“ charakterisiert, als „gleichsam Faden des Themas“ in Form der zuerst erfundenen Stimme, „auf den in der Regel die anderen Stimmen zurückblicken und dem gemäß alles geordnet wird“:

Tenor aut uelut Thematis filum, et primum uocum inuentum, quem ferè aliæ respiciant uoces, & ad quem omnia ordinentur, dictus uidetur (240).

Und in Einklang damit umschreibt Glareanus auch die Vervielfältigung der mit Kanonanweisungen versehenen Einzelstimme des Agnus Dei der Messe *L'homme armé* von Josquin Deprez in Cantus, Tenor und Basis als „Auflösung des Themas in drei Stimmen“:

Idem Iodocus treis uoces tribus diuersis signis præpositis ex una uoce eliciendas exemplo docuit ubi ualor notularum in Tenore, si Thema inspicias sit duplus ad notulas in Basi. Baseos uero notulæ sesquialteræ ad Cantus notulas...
Sed primum exemplum ponamus, ut ipse ex eodem Missa adposuit. Deinde Thematis resolutionem in treis uoces cum propria cuiusque uocis sede subiungamus (442).

(b) Zwar schränken andere Autoren die von Glareanus etablierte feste Verbindung der Termini Thema und Tenor zuweilen in unterschiedlicher Weise ein, doch läßt sich grundsätzlich die TRADIERUNG DIESER BEGRIFFSBESTIMMUNG über längere Zeit weiterverfolgen.
So akzeptiert G. Dreßler die „Ansicht der Alten“ über den Tenor als zuerst zu erfindende Richtschnur und „Gehirn“ eines mehrstimmigen Satzes für den „contrapunctus simplex oder floridus“ (→ *Contrapunctus* IV. (2)(a)–(b)) mit dem Zusatz, daß freilich „jede beliebige Stimme, der ein zu komponierendes Thema zugeteilt wird, mit einem gewissen Recht Tenor zu nennen“ sei:

Præcepta Mvsicae Poëticae (hs. 1563): Veteres judicarunt Tenorem omnium primo inveniendum, secundo loco discantum tertio Bassum, ultimo Altum addendum. Inde Tenore nomen adeptus videtur a tenendo quod ad eum tanquam ad cerebrum (ceterae partes) respiciunt. In contrapuncto simplici vel florido haec veterum sententia potest et debet observari sed quaelibet vox cui thema componendum attribuatur tenor iure quodam appellanda est sive Discantus sive Bassus vel quaecunque vox fuerit... (ed. B. Engelke, Geschichts-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 229).

J. Nucius hingegen übernimmt vorbehaltlos die Kennzeichnung des Tenors als „velut thematis filum“ unter Anfügung einer erstmalig dtsch., allgemeinen Definition des Begriffs Thema im Sinne der Grundlage einer mus. Komposition (seine hierauf basierende, konkrete Wortanwendung ist behandelt unten, I. (4)):

Mvsices Poeticæ (Neiße 1613): Ideo Glareanus lib: Dodecachordi 3. cap: 13. pulchrè dixit. Thenor velut thematis filum, & primum vocum inventum, quem ferè aliæ respiciunt voces, & ad cuius nutum formantur, à tenendo dictus videtur. Thema *heist bey den* Musicis, *wann ihm einer fürnimpt / wie der Gesang soll klingen* (F 3').

Auch der wohl früheste engl. Beleg dokumentiert die Verknüpfung „*Tenor* as a Theam“, allerdings in entschiedener Distanz zur damit angesprochenen kirchenmusikalischen – ohne Rücksicht auf „die wahre Natur der Musik“ als aufgezwungen erachteten – Kompositionspraxis:

Th. Campion, *The Art of Descant* (1613/14): True it is, that the ancient Musicians, who intended their Musick only for the Church, took their sight from the *Tenor*, which was rather done out of necessity, than any respect to the true nature of Musick; for it was usual with them to have a *Tenor* as a Theam, to which they were compelled to adapt their other Parts... (in: J. Playford, *An Introd. to the Skill of Musick*, London [7]1674, Anh., 2 f.).

Gegen Ende des 17. Jh. wird das hier in Rede stehende Begriffsverständnis noch in der universitären Lehre überliefert, seine aktuelle Gültigkeit für die Stimmenordnung jedoch bestritten, um statt dessen „eine gewisse fortdauernde Symmetrie aller Stimmen gleichwie unter einer Betrachtung“ als kompositionstheoretische Regel anzugeben:

Chr. Kaldenbach, *Dissertatio mus.*, respondente E. Walther (Tübingen 1664): *De ordine partium.* Quem ordinem neque à Tenore, ut prisci strictè volebant, qui scilicet *est quasi Thema, seu prima inventio cantus, cujus nutum reliquæ voces omnes respiciunt...*, neque à Basso, aliave voce simpliciter & semper auspicatus, sed omnium potiùs vocum symmetriam quandam perpetuam uno velut sub obtutu habuisse..., autumari debet (7).

(2) Möglicherweise ebenfalls in Abhängigkeit von Glareanus verwendet G. Zarlino die Bezeichnung Thema, die er bei der Übernahme der Tonartenlehre aus dem *Dodekachordon* in mus. Bedeutung kennengelernt und dort aufgegriffen

haben könnte, benutzt sie allerdings singulär und in abweichender Hinsicht für einen PASSAGGIO ALS KONSTITUTIVES ELEMENT EINES CONTRAPUNCTUS. Denn im Unterschied zum „Soggetto", der beim „Far contrapunto con obligo" benannten Verfahren als starre Haltestimme dient (und somit in seiner Funktion dem von Glareanus als Thema bezeichneten Tenor vergleichbar ist), spricht Zarlino von „Thema, oder passaggio (Gang)" im Blick auf ein Melodiefragment, aus dem der „Contrapuntista", dem dabei „einige Freiheiten" eingeräumt sind, in veränderten Wiederholungen – „den Zusammenklang variierend, bald Breven, bald Semibreven, bald Minimen gebrauchend" oder Synkopen – die darübergesetzte kontrapunktierende Stimme bildet:

Istitutioni harmoniche (Venedig 1558): Et perche alle uolte li Musici si sogliono obligare di fare il contrapunto, usando sempre un passaggio, uariando però il concento; il qual modo è detto Far contrapunto con obligo; & tali repliche, o passaggi si chiamano Pertinacie; però quando alcuno si uorrà obligare ad una cosa simile, piglierà un Thema, o passaggio, & incomincierà a fare il contrapunto sopra il proposto Soggetto. Ma perche questa maniera di far contrapunto è molto difficile; però il Contrapuntista potrà prendere alcune licenze... Et potrà vsar quelle figure, che più gli torneranno commode, variando il concento, vsando hora le Breui, hora le Semibreui, hora le Minime, & le altre figure; Le quali potrà porre hora sincopate, & hora senza la sincopa; a ciò possa satisfare all'obligo (228); vgl. auch den Anfang dieses Zitates nach der 3. Aufl. 1573 mit dem Beginn des Notenbeispiels → *Subiectum* III. (6)(b).

Hervorgehoben zu werden verdient, daß Zarlino im Zusammenhang mit dem Begriff Thema das Moment der variablen Wiederkehr akzentuiert und die beschriebene Art des Kontrapunkts ausdrücklich als „molto difficile" (und damit kompositorisch anspruchsvoll) bewertet, womit das von Glareanus bestimmte Kriterium „Faden des Themas" (siehe oben, gegen Ende des Abschn. I. (1)(a)) als mus. Kompositionsprinzip eine gewichtige, qualitative Bedeutungserweiterung erfährt.

(3) Bei S. Calvisius und vielen nachfolgenden Theoretikern begegnet der Ausdruck Thema GLEICHGESETZT MIT SUBJECTUM UND SOGGETTO. Die Gleichsetzung geschieht häufig in Form einer wechselseitigen Definition und läßt sich als Ergebnis der Berührung zweier verschiedener begriffsgeschichtlicher Traditionen verstehen; und zwar einerseits der von Glareanus im dtsch. Sprachraum unter dem Terminus Thema etablierten mit andererseits der originär ital., maßgeblich von Zarlino unter der Bezeichnung Soggetto begründeten Überlieferung (→ *Subjectum* III.), die indes beide in einem allgemeinen, umfassenden Sinne weitgehend das gleiche, nämlich die melodische Grundlage eines kontrapunktischen Satzes, betreffen. (Daß in diesem Bereich gegen Ende des 16. Jh. überhaupt die Möglichkeit des beliebigen Austauschs sachverwandter Benennungen bestand, zeigt paradigmatisch P. Pontios *Dialogo... Oue si tratta della Theorica e Prattica di Musica* [Parma 1595], wo der Ausdruck soggetto seinerseits mit passaggio – Zarlinos Synonym für Thema – verbunden ist: „il proposto soggetto, ò passaggio, come dir vogliamo" [91].)

„Subjectum oder Thema" heißt es bei Calvisius zu Beginn einer Beispielreihe von Improvisationskanons, deren zwei Stimmen „auf dem Thema wie einem Sockel beruhen":

ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ (Erfurt 1592): *Subjectum sive Thema sit.* [Notenbeispiel] *Heilig ist Gott der Herre Zebaoth.* Decem formæ, quibus binæ voces in fugis post minimam, in sonis acutioribus, Themati ut basi innituntur (N–N').

Ähnlich redet P. Cerone von „subiecto ò thema" in Beziehung auf den Tenor einer Messe (*El melopeo y maestro*, Neapel 1613, 688), während bei G. B. Doni die Wortkonstellation umgekehrt „tema, o soggetto della cantilena" lautet (*Trattato della mvsica scenica*, verfaßt in der ersten Hälfte des 17. Jh., postum publ. in *Lyra Barberina* II, Florenz 1763, 42).

Zahlreiche Quellen dokumentieren den synonymen Gebrauch der Termini Thema und Subjectum als einen weit verbreiteten Usus:

A. Werckmeister, *Musicæ Mathematicæ Hodegus Curiosus* (Ffm. u. Lpz. 1687), Kap. *Von d. Fugen u. derselben rechten Gebrauch*: Wenn ein *Subjectum* hoch oder niedrig steiget oder fället/ so muß ja wohl in acht genommen werden/ daß nicht wieder den *ambitum* oder *repercussion* desselben *modi pecciret* werde / mit Exempeln kan dieses am besten gezeiget werden / als wir nehmen dieses *Thema* vor uns: c g f d e c (133 f.);
ders., *Harmonologia Mus.* (Ffm. u. Lpz. 1702): Das *Thema* oder *Subjectum* soll seyn / c. d. e. f... (101);
M. Vogt, *Conclave thesauri magnæ artis musicæ* (Prag 1719): Thema, subjectum musicum, quod deducitur (7);
M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1745): Bey unserem vorhabenden *Contrapunct* verstehen wir... durch die *Melodie* nichts anderes, als das so genannte *Subjectum* oder *Thema* (113 a);
vgl. ebenso J. G. Walther 1708, zit. im folgenden Abschn. I. (4), sowie weitere Belege auch aus dem 19. und 20. Jh. → *Subiectum* IV. (1)(a).

Einzig J. Mattheson, der in seinen Schriften anfänglich ebenfalls etwa bei der Erörterung der Doppelfuge gleichbedeutend von den „*Noten* des ersten *Subjecti* oder *Thematis*" gesprochen hatte (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 150), meldet später Zweifel gegenüber der unterschiedslosen Verwendung beider Termini an, indem er dann zwischen dem Begriff des Themas für ein Gebilde, das eine kompositorische Verarbeitung in Gestalt

einer wiederholenden Nachahmung auf einer anderen Tonartstufe („Wiederschlag"; → *Repercussio* IV. (2)) erfährt, und dem des Subjectums als eines unveränderlichen Cantus firmus (→ *Cantus firmus* II.) differenziert (eine Auffassung, die derjenigen Zarlinos – zit. oben, I. (3) – terminologisch verwandt ist):

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Bey dieser Gelegenheit kan ich nicht umhin, meine Gedancken darüber anzuzeigen, daß wol nothwendig zwischen einem Themate und Subjecto ein Unterschied zu machen sey. Ein Fugen-Satz kan zwar beides Thema und Subjectum heissen; doch das erste vielmehr: allein im Contrapunct besonders hat nur das Subjectum statt, und kan solches eigentlich kein Thema genannt werden, denn es fehlet ihm der Wiederschlag und ist ein fester Gesang. *Canto fermo.*
...Ein anders ist ein doppelter Contrapunct; ein anders eine doppelte Fuge oder Doppel-Fuge. Diese hat Themata, die sich im ordentlichen Wiederschlage hören lassen; jener nur ein verkehrliches Subjectum... (247); erster Absatz übernommen von Spieß, *op. cit.* (108 a).

Daß jedoch die usuelle Auswechselbarkeit der Ausdrücke Thema und Subjectum den Einspruch Matthesons unbeschadet überdauert hat, bestätigt zum Beispiel der Art. *Theme*, den W. S. Rockstro für das GroveD (Bd. IV, London u. New York 1890) beigesteuert hat und der im wesentlichen um J. S. Bachs parallele Benennungen „il Soggetto Reale" und „Thema Regium" im *Mus. Opfer* (1747; BWV 1079) kreist:

From the time of Sebastian Bach to our own, the terms Theme and Subject have been used with much looseness. In his 'Musikalisches Opfer,' Bach designates the Motivo given to him by Frederick the Great as 'Il Soggetto reale,' in one place, and 'Thema regium' in another, thus proving, conclusively, that he considered the two terms as interchangeable (100 a).

(4) Im Kontext der Musica poetica wird der Terminus Thema hauptsächlich IN VERBINDUNG MIT DEM BEGRIFF FUGA überliefert.
So benutzt ihn J. Nucius für die Erläuterung des Figurenbegriffs Fuga (→ *Fuga* IV. (4)), wobei sein Wortgebrauch dahingehend erklärt werden kann, daß er die von H. Glareanus übernommene Bezeichnung Thema (vgl. oben, I. (1)(b)) in Einklang mit einer mittlerweile gewandelten kompositorischen Praxis vom Tenor auf den melodischen Kern eines aktuellen Kompositionselementes überträgt:

Mvsices Poeticæ (Neiße 1613): Fugæ nihil sunt aliud, quàm ejusdem thematis per distinctos locos crebræ resultationes Pausarum interventu sibi succedentes (G').

Desgleichen verwendet Nucius den Ausdruck bei der darauffolgenden Explikation der mus. Figur der Repetitio:

Quid est Repetitio?
Cum in Contrapuncto florido seu fracto, thema in una aliqua voce perpetuo iteratur, quantumuis mutatis locis (G 2').

Häufiger noch erscheint in der Folgezeit die Bezeichnung Thema im Umfeld des umfassenden Begriffs der Fuge als einer bestimmten Satztechnik der kontrapunktisch-imitatorischen Durchführung einer zugrundeliegenden kompositorischen Sinneinheit (→ *Fuga* IV.):

D. Speer, *Grund-richtiger/kurtz/leicht u. nöthiger Unterricht Der Mus. Kunst* (Ulm 1687): Ist eine *Fugen* Art / da eine Stimm hinter der andern anhebt/ und ein *Thema* durch die bequemste *Tonos*, so viel sich im vorhabenden *Ton* thun lässt/ außgeführet wird... (75);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II (Hbg [1706] ²1721, hg. von J. Mattheson): *Fuga*: ein künstlich Stücke/ da eine Stimme der andern/ gleichsam fliehend/ mit einerley *themate*, in verschiedenem Tone nacheilet (111 a).

In diesem Zusammenhang dient der Terminus auch der Definition des Ausdrucks Guida bei J. G. Walther, der darüber hinaus die Synonyme „*Subjectum* oder *Thema*" zusätzlich als Entsprechung zu Fuga in der eingegrenzten Bedeutung eines Soggettos (→ *Fuga* IV. (5)) erwähnt:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): *Gvida (ital:)* ein Führer, wird von der ersten Stimme in *Fugen* gesagt, welche das *Thema* denen andern folgenden vormachet lat: *Dux* (ed. P. Benary, Lpz. 1955, 48);
Eine *Fuga* ist eine von denen andern Stimmen geschehene Wiederhohlung etlicher, oder aller *Figuren* und Noten, die man vor die anfängl. singende oder klingende Stimme aufgesetzet hat...
Wird sonsten auch *Subjectum* oder *Thema* genennet... (183).

Andererseits verknüpfen J. Mattheson und andere den Terminus Thema mit der Werkbezeichnung Fuge (→ *Fuga* V. (2)), wobei im folgenden, paradigmatischen Passus „Thema" zum Inbegriff des gesamten Stückes erhoben wird:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Es gibt gebundene und freie Fugen. Gebundene sind, wenn sich der Setzer daran bindet, daß alle Noten vom Anfange des Unterwurffs oder Fugen-Satzes, welches man *Thema* nennet, bis zum Ende desselben... nachgespielet werden sollen... Das gantze harmonische Kunst-Stück ist dabey lauter *Thema*, und das *Thema* macht den gantzen Gesang aus (366).

(5) Den bei der bisherigen Überlieferung des Terminus Thema ausgeprägten, primär formalen Begriffshorizont ergänzt A. Kircher um das Ausdrucksmoment der PRÄSENTATION BESTIMMTER AFFEKTE.
So rügt er die Mängel und Mißbräuche moderner Komponisten, die bei ihren Vokalstücken die – im Text verankerte – „Stimmung des Themas" nicht beachteten und demzufolge einen spezi-

fischen Wortgehalt mit einem mus. unpassend gestalteten Melodieabschnitt (→ *Clausula* I. (2)) konterkarierten:

Mvsvrgia vniversalis (Rom 1650): Accedit huic àlius multò intolerabilior defectus, dum non diiudicant thematis affectionem: Exemplo me declaro. Incidi non ita pridem in compositionem, supra hoc thema; *Absterget Deus omnem lacrymam ab oculis eorum, vbi nullus luctus, clamor aut dolor* &c. vbi Author plurimum ludit in verbis *Lachrymas, luctus, dolor* omnibus modis procurando, vt clausulam oppidò tristem faceret. Quis non videt in hoc lusu grauissimum iudicij defectum: Quid enim lachrymæ, quid dolor, quid luctus, cum excessiuis cœlestis patriæ gaudijs, beatarum mentium tripudio & exultatione commune habeant, suspicari non possum (I, 563 f.).

Und hinsichtlich der „pathetica musica" (I, 579) als der affektdarstellenden Musik schlechthin fordert Kircher auch von den Zuhörern eine seelische Vorbereitung auf die mit dem „thema" verbundenen Affekte, um dadurch den Musikeindruck zu verstärken:

Auditores animo præparato, id est, omnibus curis, & distractionibus dispulsis accedant, deinde thema, supra quod melothesia composita est, prius intimè expendant; atque ad affectus in eo contentos se excitare prius studeant; hoc enim pacto, & præuia dispositione animus emollitus faciliorem à secutura musica impressionem nanciscetur, atque hæc quoad locum, situmque sufficiant (I, 580).

Indes gilt festzuhalten, daß Kircher mit der Bezeichnung Thema in erster Linie auf den Affekt der Textvorlage von Vokalkompositionen abzielt. Im Blick auf eine charakteristische instrumentalmus. Tongestalt, die einen besonderen, vom Komponisten intendierten Affekt ausdrücken soll, ist der Begriff bei J. Kuhnau belegt:

Mus. Vorstellung Einiger Biblischer Historien/In 6. Sonaten/Auff d. Claviere zu spielen (Lpz. 1700), Vorw.: Damit ich aber inzwischen meine in diesem Wercke gehabte *Intention* umb so viel eher *justificiren* möge/ achte ich vor nöthig/etwas von der unterschiedenen Art der *Expression* durch die Music zu gedencken. Und stellet man meines Erachtens erstlich gewisse *Affectus* vor/oder man suchet den Zuhörer selbst zu dem *intendirten Affect* zu bewegen. Hernachmahls wird was anders aus der Natur oder Kunst *præsentiret*... Also *præsentire* ich in der ersten Sonata das Schnarchen und Pochen des Goliaths durch das tieffe und wegen der Puncte trotzig klingende *Thema* und übrige Gepolter... (C').

Eine Einheit von „Thema" und „Affect" postulieren – nun wieder mit Berufung auf Vokalmusik und unter Benutzung des dtsch. Synonyms Hauptsatz (siehe des näheren dazu unten, II. (1)) – auch Scheibe und Mattheson, bei denen sich zugleich in der neuartigen Begriffskonstellation „Affect" und „Inhalt" der Übergang von der barocken Affektenlehre zur klassischen Ästhetik (vgl. unten, II. (4)(a)–(d)) abzeichnet:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745), 18. Stück (29.10.1737): Es muß also auch der Hauptsatz mit der Aussprache der Worte und mit ihrer Deutlichkeit, ferner auch mit ihrem Affecte und moralischen Inhalte vollkommen übereinstimmen... (170);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Was nun die Arien betrifft, so haben sie heutiges Tages... fast alle einen gewissen Unterwurff oder kurtzen Haupt-Satz (*Thema, Subjectum*) darin, so viel möglich, schon der gantze Inhalt, Affect und Zweck des Gesanges stecken muß... (335).

II. Im 18. Jh. erfährt der Begriff des Themas eine Bedeutungserweiterung im Sinne der GRUNDLAGE NAHEZU JEGLICHER MUSIKALISCHER KOMPOSITION. Ansatzweise wird dieser Vorgang ersichtlich bei Janowka, der eine explizite Definition des Terminus Thema gibt (was dessen wachsendes theoretisches Gewicht zusätzlich unterstreicht) und als Musikstücke, die mittels der Imitationstechnik der Fuga aus einem einzelnen Melodieabschnitt abgeleitet werden, Toccaten, Ouvertüren und Giguen aufzählt, sowie bei Niedt, der den Ausdruck nicht nur in seiner Umschreibung der Fuga (zit. oben, I. (4)), sondern darüber hinaus auch zur Erläuterung verschiedener Variationsmöglichkeiten einer Generalbaßstimme und nicht zuletzt der Ciacona (→ *Chaconne* V. (1)) heranzieht:

Th. B. Janowka, *Clavis Ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ* (Prag 1701): THEMA in Musica dicitur electa qvædam unius circiter tactûs vel plurium longa clausula; quæ per aliqvot secundùm Authoris placitum tactus, vel potiùs systemata in omnibus, quæ tunc concertantes sunt, vocibus repetitur, & varijs interpositis conceptibus ac incidentijs (*pracipuè in Toccatis*) usque in finem deducitur. Quæ deductio Fuga appellatur, atque de natura Toccatarum Ouverturarum Qiqvarum &c. reqviritur (285);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II (Hbg [1706] [2]1721, hg. von J. Mattheson): Ferner kan man die *Variationes* mit der rechten Hand auch so einrichten / daß zum ersten halben Tact gleichsam ein gewisser Gang/ als ein *Thema* genommen/ und solches durch den gantzen Satz/ auf denselbigen Schlag/ durchgeführet werde... (53);
Ciacona... und *Ciaconetta* kommen her von *ciaccare* oder *ciaccherare*, ...*übel mit einem umgehen/* oder *zerschmettern und zerscheitern*; Sonst musicalisch ist es ein Stücke/ welches meistentheils im ungeraden... Tact gesetzet wird/ wobey der Baß nur etwan 4/ 5/ 6/ oder 8. Mensuren hat/ welche allezeit wiederholet werden: da unterdessen die Ober-Stimmen *Variationes* darüber machen/ und das *thema* so durch *tractiren*/ daß es gleichsam gantz zerscheitert und zerschmettert wird (96).

Ein im Anwendungsbereich noch weiter gespannter, zuweilen mit einem jeweils besonderen mus. Charakter verknüpfter Wortgebrauch läßt sich exemplarisch J. Matthesons Abh. *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713) entnehmen. So wird die kompositorische „Vortrefflichkeit" von Cho-

rälen veranschaulicht mit der „unendlichen Mühe und Arbeit/ die sich die Herren *Organisten* geben/ diese ihre *Themata* in unzehlige *Variationes* und Fugen zu bringen/weil sie noch immer neue *Materie* dazu in sich haben" (140), und das Prinzip der Chaconne wird in die Formel gefaßt: „auf unterschiedene Art immer eine neue *Melodie/* zu eben demselben unveränderlichen *Themate* im *Basse* machen" (184); Intraden besäßen „ein *pathe*tisches / zur *Attention* bequemendes / *intoni*rendes *Thema*" (173), während die ital. Aria „ein *inventi*euses *Subjectum* oder *Thema*, welches wol ausgearbeitet wird" (229), habe; und über den auf einen langsamen ersten folgenden, bewegteren zweiten Teil der Ouvertüre heißt es:

Der andere Theil bestehet in einem / nach der freyen *Invention* des *Componisten* eingerichteten / *brillir*enden *Themate*, welches entweder eine *reguliere* oder *irreguliere Fuge*, bißweilen und mehrentheils auch nur eine blosse aber lebhaffte *Imitation* seyn kan (171).

In einer Fußnote seiner Edition von Niedts *Mus. Handleitung* II (Hbg 1721) prägt Mattheson zudem bei der Beschreibung von G. Fr. Händels instr. Vorspiel zur Oper *Rinaldo* (1711) den Ausdruck contra-thema, der somit bemerkenswerterweise vor den entsprechenden, kontrapunktischen Terminus Kontrasubjekt (seit J. J. Fux 1725, → *Subiectum* IV. (2)) zu datieren scheint:

Er [sc. Händel] nennet es auch: *The Symphony or Ouverture in Rinaldo*, und setzet erstlich 14 Täcte/in dem gewöhnlichen/prächtigen *Ouverturen-Stylo*... Hernach fängt er ein *thema*... mit dem *allegro* an/ und führet solches/ nebst einem *contra-themate*, einmahl... hindurch (107, Anm.).

J. A. Scheibe, der ebenfalls hinsichtlich einer Fuga im zweiten Ouvertürenteil vom Contra Thema spricht, hat offensichtlich Matthesons Wortprägung übernommen, wie sich wohl überhaupt beide terminologisch gegenseitig beeinflußt haben (eine Beobachtung, die durch beider – im anschließenden Abschn. II. (1) dokumentierte – übereinstimmend 1737 einsetzende Verwendung der Synonyme Thema und Hauptsatz bekräftigt wird):

Compendium Mus. Theor.-pract. (hs. um 1730): Der andere Theil fängt ein kurzes *Thema* an, welches eine ordentliche *Fuge* oder auch nur *Imitation* seyn kan. Ist es eine *Fuga* so kan gar wohl ein geschicktes *Contra Thema* dargegen stehen (ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 83 f.).

Mattheson bevorzugt später an Stelle des Ausdrucks Contra-Thema häufig die dtsch. Form „Gegen-Thema" (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 432 passim; 435 ff. zusammengeschrieben: „Gegenthema") in Analogie zu den Bezeichnungen „das erste Thema" (432) oder „das Hauptthema" (440, bzw. 442: „Haupt-Thema"). Und so wird hier zugleich deutlich, daß in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Fugenkompos. eine vokabulare Differenzierung des Begriffs des Themas stattgefunden hat, die dann im 19. Jh. auf die neu entstandenen homophonen Kompositionsformen wie die Symphonie und die Sonate übertragen wird (vgl. unten, III. (1)).

Als einzigen mus. Stilbereich, in dem der Aspekt des Themas keine Rolle spielt, vermerkt Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* ausdrücklich die „Fantaisie-Kunst":

Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz-Sing- und Spiel-Art, ...ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde... (88).

Auch Scheibe rückt die Kategorie des Themas als Grundlage der Imitation ins Zentrum aller mus. Komposition:

op. cit.: Die *Imitation* überhaupt ist eine... Verfahren, ein gewißes erwehltes *Thema* oder kurz gefaßte *Melodie* in verschiedenen Stimmen höher oder tieffer nach zumachen, und mit einer zierlichen Veränderung durch zu arbeiten (40).

Denn im Anschluß an diese allgemeine Definition wird die „freye *Imitation*, wodurch ich, ohne mich an gewiße Gränzen zubinden, mit dem *Themate* oder *Melodie* verfahren kan, wie ich will" (40), als Garantie für mus. „Zusammenhang" (42) in ihrer Geltung dahingehend ausgeweitet, „daß diese Art der *Imitation* in allen und jeden *musical*ischen Stücken anzutreffen ist" (43).

Daß mit der Überlieferung ins 19. Jh. die kompositorische Bedeutung des Begriffs Thema als Kern der mus. Erfindung in sowohl formaler als auch ästhetischer Beziehung noch weiter zugenommen hat, zeigt paradigmatisch J. Chr. Lobes apodiktisches Urteil:

Mus. Briefe (Lpz. 1852), 31. Brief *Franz Schubert*: Mit welchem klaren Bewußtsein er schuf, geht daraus hervor, daß er wie Beethoven das größte Gewicht auf die E r f i n d u n g d e r T h e m a t a legte. Er wußte, daß aus dem Haupt t h e m a einer Composition die Haupt w i r k u n g hervorgeht und daß kein musikalisches Werk eine bedeutende Wirkung haben kann, wenn es nicht ein bedeutendes Thema hat (II, 76).

(1) J. Mattheson und J. A. Scheibe etablieren zudem seit 1737 die BEZEICHNUNG HAUPTSATZ ALS DEUTSCHES SYNONYM des Terminus Thema. Dabei ist die damit einhergehende sprachliche Eingrenzung nicht zuletzt symptomatisch dafür, daß die Geschichte des Begriffs Thema über weite Zeitstrecken im wesentlichen in der dtsch. Musiktheorie angesiedelt ist. Fr. Campions Anwendung des Ausdrucks thème auf Harmonisierungsbeispiele für die Theorben-, Gitarren- und Lautenbegleitung (*Addition au traité d'accompagnement et de compos. par la régle de l'octave*, Paris 1730:

„Théme du sol, sur la quatrieme corde" [6], „Théme du la..." [11], et passim) stellt einen Ausnahmefall dar innerhalb der franz. Musiktheorie des 18. Jh., in der die Bezeichnungen sujet (→ *Subiectum* V. (1)) oder motif (→ *Motivo* I. (3)–(5)) vorherrschend sind; und auch im Ital. und Engl. ist der Ausdruck Thema relativ selten belegt (es gibt zum Beispiel kein entsprechendes Art.-Stichwort im GrassineauD [London 1740]).
Terminologische Vorbedingung für die wohl durch A. Werckmeister erfolgte Prägung des Kompositums Hauptsatz war das Vorhandensein der freilich ambivalenten mus. Bezeichnung Satz. In deren allgemeinem Sinne der kompositorischen Setzung mehrstimmiger Tonkonstellationen nennt Werckmeister in der Generalbaßlehre *Harmonologia Mus.* (Ffm. u. Lpz. 1702) die Akkorde „vier stimmige Sätze" (2), unter denen die „*Ordinar*-Sätze" des grundtonverdoppelten Dreiklangs in Terz-, Quint- und Oktavlage (c, g, c', e'; c, c', e', g'; c, e, g, c') den systematischen Ausgangspunkt bilden (3) und demzufolge in einem späteren Passus als „Haupt-Sätze" angesprochen werden; da es dort um eine Choralbearbeitung geht, kommt zugleich der Terminus Thema für die horizontale Choralstimme ins Spiel, während als Haupt-Sätze die vertikalen Akkordgebilde in Rede stehen, so daß hier der Unterschied beider Bezeichnungen in Werckmeisters Wortgebrauch exemplarisch erhellt:

Was sonsten in denen dreyen Haupt-Sätzen oder *Ordinar*-Griffen vor Geheimnüß und Vortrefflichkeiten stecken/ wird wohl mehren bekannt seyn...
In solchen Exempeln oder Sätzen kan das *Thema* oder *Choral* in dem *Tenore* oder *Alto* genommen werden... (27).

Darüber hinaus faßt Werckmeister auch eine mehrtaktige, aus der erwähnten Akkordstruktur bestehende Choralbearbeitung, nämlich „einen gedoppelten *Contrapunctum fractum*" (→ *Contrapunctus* IV. (2)(b) u. (3)(b)) über das „*Thema*...: Wenn wir in höchsten Nöthen seyn", insgesamt unter dem Begriff „Haupt-Satz" zusammen (120).
Von Werckmeisters singulär gebliebenem Wortgebrauch abzuheben ist indes eine chronologisch zweite, im weiteren begriffsgeschichtlich dominierend gewordene Auffassung, die in Anknüpfung an den Ausdruck Satz im engeren, syntaktisch-rhetorischen Sinne (dazu des näheren unten, II. (2)) einer in sich abgeschlossenen melodischen Einheit, die als Grundlage der kompositorischen Ausarbeitung eines Musikwerkes dient, die Bezeichnungen Thema und Hauptsatz bedeutungsgleich verwendet, ihrerseits basierend auf einer Synonymie von „Thema" und „Satz":

Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Eine *regulaire* Fuge ist eigentlich / die... Wiederholung eines gewissen *Thematis*... / allwo eine Stimme nach der andern... eben dasselbe *Thema*, oder denselben Satz anhebet und nachsinget... (142; übernommen von Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-pract.* [hs. um 1730], Abschn. „Von der *Fuga*", ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 43);
WaltherL (Lpz. 1732): *Thema (lat.)* θέμα *(gr.)* ein Satz zu einer Fuge, oder andern Ausarbeitung (603 b).

Auf dieser terminologischen Grundlage heißt es in Matthesons Abh. *Kern Melodischer Wiss.* (Hbg 1737), „den Eingang" einer anschließend hinsichtlich ihres Aufbaus analysierten „Aria macht dieser Satz oder dieses Thema" (131), kommt es im Kap. *Von den Fugen* (als Imitationstechnik; 144 ff.) zur Variante „ein Thema oder Fugen-Satz" (145) und dann zur Hinzufügung des Kompositums „Haupt-Satz":

Wenn man eine Fuge... nur einiger maassen ausführen will, müssen zum wenigsten ein Paar Dutzend gewöhnliche Täcte dazu angewandt werden, wenn das *Thema* zwey bis drey lang ist; es wäre denn, daß eine gar träge Mensur dazu erwählet würde, in welchem Fall es auch wol mit wenigern zu bestellen ist: alles, nachdem es die Umstände, die Worte, die Gelegenheit und die Art des Haupt-Satzes leiden wollen (172).

In den darauffolgenden Passagen findet die Bezeichnung Haupt-Satz gleichhäufige Berücksichtigung wie der Terminus Thema, wird etwa von der „Abwechselung des Haupt-Satzes einer Fuge, in den verschiedenen Stimmen", gehandelt (174) oder stilistisch zwischen beiden Ausdrücken alterniert:

Vor allen Dingen richte man sein Thema so ein, daß es in der Melodie nicht zu weit um sich greiffe, zu hoch oder zu niedrig gehe, d. i. daß es seine Gräntzen... etwa an einer Qvinte, oder höchstens, an einer Sext, im Umfange habe... Werden diese Gräntzen nicht in Acht genommen, bey der Einrichtung eines Haupt-Satzes zur Fuge, so entstehet in den Wiederschlägen viele Schwierigkeit... (181).

Und auch in Scheibes Periodikum *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745) läßt sich im Jahre 1737 mehrfach das von ihm zusammengeschriebene Kompositum „Hauptsatz", allein oder im Verein mit „Thema", finden:

8. Stück (11.6.1737): In allen musikalischen Stücken ist ein Hauptsatz nöthig, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muß (82);
18. Stück (29.10.1737): Je weniger aber das Thema oder der Hauptsatz gekünstelt ist, desto vollkommener und angenehmer wird auch die Ausführung seyn (169).

Scheibe bevorzugt seitdem überhaupt die dtsch. Bezeichnung Hauptsatz als Haupttenninusform des Begriffs Thema, dessen bis dahin ausgeprägte, konstitutive Bestimmungsmerkmale einer am Werkanfang erklingenden, prägnant den mus. Affekt ausdrückenden melodischen Erfindungsbasis des gesamten Stückes paradigmatisch erfaßt sind im an die Vokalkompos. gerichteten Postulat:

28. Stück (10.3.1739): Die Erfindung, welche sich vornehmlich durch den Hauptsatz äußert, der jedesmal

in einer Arie, oder in einem Chore in den Anfangstakten befindlich ist, muß in ihrer Kürze deutlich und natürlich seyn; das ist, der Hauptsatz der Arie, oder was es ist, muß, ob er schon nur einige Takte beträgt, dennoch auf einmal entdecken, was der Inhalt des ganzen darauf folgenden Satzes seyn wird: er soll also die Worte und die Gemüthsbewegungen ausdrücken, die in der Folge ferner und vollständiger ausgeführet werden. Das ist gleichsam der Grund, oder kurzgefaßte Inhalt der ganzen Arie, oder des ganzen Satzes (268).

Ähnlich hebt Mattheson im Buch *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) die dtsch. Terminusform hervor, indem er einerseits ausdrücklich von der „Erfindung eines guten Thematis, welches wir den Haupt-Satz nennen" (123), redet sowie andererseits in jenen Passagen, die 1737 als *Kern Melodischer Wiss.* publiziert worden waren, nun häufig „Thema" durch „Haupt-Satz" substituiert:

Kern (1737): Die Fuge ist eine Art Gesanges und Gespieles... mit verschiedenen Stimmen, da die eine der andern... nacheilet..., und eben dasselbe Thema führet (144);
Capellmeister (1739): Die Fuge ist ein künstliches Sing- oder Spiel-Stück... mit verschiedenen Stimmen..., da die eine der andern... nacheilet, und eben denselben Haupt-Satz *wiederschlagend* ausführet (366).

Exemplarisch für die seit der Mitte des 18. Jh. überwiegende Bevorzugung des dtsch. Synonyms erscheint der Ausdruck Thema bei J. J. Quantz meist nur als erklärender Zusatz zum dtsch. Kompositum:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Wenn der Hauptsatz, (Thema) in einem Allegro öfters wieder vorkömmt, so muß solcher durch den Vortrag von den Nebengedanken immer wohl unterschieden werden (115);
Ein *Hauptsatz*, (Thema) zumal in einer Fuge, muß in einer jeden Stimme... mit Nachdrucke markiret werden... (253).

Und im KochL (Ffm. 1802) wird beim Stichwort *Thema* (Sp. 1533) auf die Abhandlung des Begriffs unter dem Eintrag *Hauptsatz* verwiesen.

Darüber hinaus setzt bei Scheibe und Mattheson im Umfeld des Begriffs Hauptsatz eine verbale Differenzierung ein, wie sie parallel auch im Hinblick auf den Terminus Thema zu beobachten ist (vgl. oben, II.): So begegnet bei beiden für „Gegenthema" die Bezeichnung „Gegensatz" (*Critischer Mus.*, 18. Stück, 29.10.1737, 170; 43. Stück, 23.6.1739, 398; 50. Stück, 11.8.1739, 464; *Der Vollkommene Capellmeister*, 433 u. 437), prägt Mattheson die Ausdrücke „Vorsatz" und „Nachsatz" für Dux und Comes (ibid., 367 passim; zit. → *Dux* V. (1), sowie andere Autoren → *Dux* V. (3)), während Scheibe im Sinne mus. Abschnitte beispielsweise von „Zwischensatz" – thematisch freie Episode einer Arie (*op. cit.*, 43. Stück, 398) oder Fuge (50. Stück, 467) – oder „Nachsatz" – dritter Teil einer Ouvertüre, der an den „Hauptsatz" des ersten anknüpft (73. Stück, 19.1.1740, 671) – spricht. Indes haben derartige Wortbildungen kaum terminologische Verbindlichkeit gewonnen, zumal sie im 19. Jh. nicht zuletzt im Kontext mus. Formenlehren zu einer schier unüberschaubaren Flut zuweilen individuell recht beliebig gebrauchter Benennungen vervielfacht worden sind.

(2) Mit der Etablierung des dtsch. Kompositums Hauptsatz einher geht eine EXPLIZITE BERUFUNG AUF DIE RHETORIK, nachdem dieser Zusammenhang, den die Geschichte des mus. Begriffs Thema von Anbeginn implizierte, zuvor nur sporadisch indirekt berührt worden war.

So rekurrierte zum einen Th. Mace, als er den Ausdruck Fuge für einen Soggetto (→ *Fuga* IV. (5)) erläuterte, in einer anschließenden Metapher auf den rhetorischen Terminus Theam:

Musick's Monument (London 1676): This *Term Fuge*, is a *Term* used among *Composers*; *by which They understand a certain intended Order, Shape, or Form of Notes*; *signifying, such a Matter, or such an Extention*; *and is used in Musick, as a Theam, or as a subject Matter in Oratory, on which the Orator intends to Discourse* (116).

Zum anderen avancierte die kennzeichnende, schon bei H. Glareanus anzutreffende rhetorische Formel ‚ein Thema tractiren' (vgl. oben, I. (1)(a)) am Anfang des 18. Jh. zu einem beliebten Topos; sei es, daß A. Werckmeister vorschlug, bei einer Organisten-Probe „ein *Thema* zu einer *Fuga*, daß dasselbe auf unterschiedliche Arth *tract*iret werde", vorzulegen (*Harmonologia Mus.*, Ffm. u. Lpz. 1702, 68), oder J. D. Heinichen grundsätzlich postulierte:

Der Gb. in d. Compos. (Dresden 1728): Denn ein *Thema* geschickt zu *tract*iren, ist allerdings einen guten *compositori* unentbehrlich (22, Anm.).

Sei es, daß Fr. E. Niedt gleichbedeutend mit der Wendung „das *thema*... durch *tract*iren" (zit. oben, II.) auch die Version „Satz... durch*tract*iren" benutzte (*Mus. Handleitung* II, Hbg [1706] ²1721, hg. von J. Mattheson, 34) und an diesen Wortgebrauch anknüpfend J. G. Walther die Bezeichnung Thema für den Fugensoggetto begründete:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): Wird sonsten auch *Subjectum* oder *Thema* genennet, und dieses letztere sonderl. daher, weil man in Erwehlung einer *Fuga* gleichsam einen gewißen Satz vornimmt, welchen man *tract*iren und abhandeln will (ed. P. Benary, Lpz. 1955, 183).

Vor diesem terminologischen Horizont entwirft J. Mattheson die Theorie, daß „eine Instrumental-Music nichts anders ist, als eine *Ton-Sprache* oder *Klang-Rede*" (*Kern Melodischer Wiss.*, Hbg

1737, 18), wobei er von einer prinzipiellen Übereinstimmung der „Instrumental-Melodie“ und „Singe-Sachen“ ausgeht mit dem Unterschied, „daß jene, ohne Beyhülffe der Worte und Stimmen, eben so viel zu sagen trachtet, als diese mit den Worten thun“ (68); die demgemäß gestiftete mus.-rhetorische Gleichsetzung „eines *thematis* oder Fugen-Satzes und Textes“ (148) expliziert Mattheson wenig später in Einzelheiten als eine kompositorisch allgemeingültige Analogie:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Denn ein... Hauptsatz ist... gleichsam der Text oder die Materie zur Melodie; er ist der einzige Unterwurff, davon man auch in einer gemeinen Rede... nicht leicht weit abzugehen pfleget (*Vorrede*, 26);
Das erste, was bey einer musicalischen Erfindung in Betracht gezogen wird, bestehet hiernächst in diesen dreien Dingen: *Thema, Modus, Tactus;* d. i. Haupt-Satz, Ton-Art, Zeitmaasse...
Bey dem Themate oder Haupt-Satze, welcher gleichsam in der melodischen Wissenschafft dasjenige vorstellet, was bey einem Redner der Text oder Unterwurff ist, müssen gewisse *besondere* Formuln im Vorrath seyn, die auf *allgemeine* Vorträge *) angewandt werden können. Das ist zu sagen: Der Setzer muß an Modulationen, kleinen Wendungen, geschickten Fällen, angenehmen Gängen und Sprüngen, durch viele Erfahrung... etwas gesammlet haben, welches... was allgemeines und gantzes, durch fügliche Zusammensetzung hervorzubringen vermögend sey.
*) *Specialia ad generalia ducenda* nennen es die Redner (122, mit Anm.).

J. A. Scheibe hat Matthesons Auffassung der mus. Komposition in Einklang mit Maximen der Rhetorik und Dichtung bekräftigt:

Sendschreiben an Sr. HochEdl. Herrn Capellmeister Mattheson, über d. Kern melodischer Wiss., in: *Gültige Zeugnisse über d. jüngste Matthesonisch-Mus. Kern-Schrift, Als ein Füglicher Anh. derselben* (Hbg 1738): Wie nöthig ist es nicht, in der Ausarbeitung musicalischer Stücke eben so behutsam und eigen zu seyn, als in der Rede-Kunst und Dicht-Kunst? Wenn die Ausführung des Haupt-Satzes von dem Anfange auf merckliche Art abweichet, daß man nicht mehr weiß, wovon die Rede ist, so entstehet bey den Zuhörern oder Lesern eine Ungewißheit der abzuhandelnden Sache... (14).

Zugleich nähert er den Vorbilddisziplinen seine Ausdrucksweise etwa mit der Verwendung des Begriffspaares „Hauptsatz“ und „Nebensätze“ an, ohne freilich über eine vage Anlehnung mit schwankend-widersprüchlichen Bedeutungen hinauszugelangen; einmal wird vor dem Mißlingen einer Arie gewarnt, „wenn man sich wollte durch Nebenausschweifungen, von dem Hauptsatze abführen, und in viele weitläuftig Nebensätze, die doch keine Verbindung mit jenen haben, ...verleiten lassen“ (*Critischer Mus.*, Lpz. [2]1745; 43. Stück, 23.6.1739, 397), ein andermal geht es um eine „fugenmäßige Wiederholung des Hauptsatzes und der damit verbundenen Nebensätze“ (44. Stück, 30.6.1739, 407).

Im Zuge der Bestrebungen, die Emanzipation der reinen Instrumentalmusik theoretisch zu untermauern, gewinnt die Idee einer mus. Rhetorik im Übergang zum 19. Jh. eine entscheidende Funktion als ästhetisches Argument; Musikwerke gelten als „Reden für die Empfindung“, die im „Hauptsatz“ oder „Thema“ – in Anspielung auf den Satz der Wortsprache auch „Periode“ genannt – verankert ist und die in einem Diskurs aus „Nebensätzen“, „Widerlegungen“ und „Bekräftigungen“ auskomponiert und dem Hörer präsentiert wird:

J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik*, Bd. I (Lpz. 1788), *Einl.*: Da Tonstücke von einigem Umfang nichts anders als solche Reden für die Empfindung sind, wodurch man die Zuhörer zu einem gewissen Mitgefühl, zu sympathetischen Regungen bewegen will, so haben sie die Regeln der Ordnung und Einrichtung der Gedanken mit der eigentlichen Rede gemein; und so wie dort ein Hauptsatz, unterstützende Nebensätze, Zergliederungen des Hauptsatzes, Widerlegungen, Zweifel, Beweise und Bekräftigungen statt finden, so müssen auch hier ähnliche Beförderungsmittel unserer Absichten im musikalischen Sinn statt finden (50; mit näheren Explikationen 51 ff.);
Fr. A. Baumbach, Art. *Hauptsatz*, in: *Kurz gefasstes Hwb. über d. schönen Künste*, hg. von J. G. Grohmann (Lpz. 1794): T h e m a ist diejenige musikalische Periode, in welche die in einem Tonstücke herrschen sollende Hauptempfindung gelegt ist...
So wie bei einer Rede der Hauptgedanke, oder das Thema den wesentlichen Inhalt derselben angiebt..., eben so verhält sichs in der Musik, in Absicht der durch den H a u p t s a t z möglichen Modification einer Empfindung, und so wie ein Redner von seinem H a u p t s a t z in Nebensätze, Gegensätze, Zergliederungen u.s.w. übergeht, wie er sich rhetorischer Figuren bedient, die alle die Bekräftigung seines H a u p t s a t z e s bezwecken, eben so wird der Tonsetzer in der Behandlung eines Hauptsatzes verfahren, und ihn in Absicht auf Harmonie, Modulation, Begleitung, Wiederholung u.s.w. so bearbeiten, und in solche Verbindungen setzen, dass er immer mehr Neuheit und Zuwachs an Interesse erhält... (579 f.; übernommen im KochL, Ffm. 1802, Art. *Hauptsatz*, 746).

Eine Ausweitung sogar in philosophische Dimensionen erfährt die Analogie von „Text“ und „Thema“ im Rahmen der spekulativen Musikauffassung der Romantik, wobei auch umgekehrt beispielsweise der Aufbau eines Romans seinerseits sozusagen musikalisiert wird:

Fr. Schlegel, Fragment in d. Zs. *Athenaeum*, Bd. I, 2. Stück (Bln 1798): Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variirt und kontrastirt, wie der Gegenstand der Meditazion in einer philosophischen Ideenreihe? (Nachdruck Darmstadt 1977, 320);
Novalis, *Das Allgemeine Brouillon*, Fragment 550 (1798): PHILOL[OGIE]. Was soll eine *Vorrede*..., ein *Motto*... seyn... Die Vorrede eine poëtische Ouvertüre... Das

Motto ist das *musicalische Thema* (*Schriften*, Bd. III: *Das philosophische Werk II*, hg. von R. Samuel, Stuttgart [2]1968, 361).

Jedenfalls ist der Begriff des Themas in buchstäblicher oder übertragener Verbindung mit der (originär rhetorischen) Vorstellung einer textlichen Abhandlung bis ins 20. Jh. tradiert worden:

A. Halm, *Über d. Variation* (1908 u. 1911), in: *Von Form u. Sinn d. Musik*, hg. von S. Schmalzriedt (Wiesbaden 1978): Thema heißt das Gesetzte, der Satz; und zwar der Satz, welcher den leitenden Gedanken enthält, also etwa die Überschrift einer Abhandlung, eines Aufsatzes; ein musikalisches Thema ist der musikalische Gedanke, die Formel, welche das Musikstück beherrscht und ihm auch meistens vorangestellt wird (102; ähnlich *Einführung in d. Musik*, Bln 1926, 34);
K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926), Abschn. *Das Thema*: Auch dieses Wort ist aus der Sprache herübergenommen. Dort bedeutet es einen in sich geschlossenen Begriff oder Begriffskomplex, der im folgenden Text erklärt, zergliedert, von verschiedenen Seiten beleuchtet, kurz verarbeitet wird. Die Tatsache der Verarbeitung ist auch für das musikalische Thema das entscheidende Kriterium, demnächst aber auch die innere Geschlossenheit. Doch ist dabei zu bedenken, daß in der Musik das Thema einen integrierenden Bestandteil des Werkes selbst bildet, daß das Wort also hier durchaus im übertragenen Sinne gebraucht wird (112).

(3) Zwar wurde der Terminus Thema seit H. Glareanus ausnahmslos auf eine Einzelstimme oder kurze horizontale Linie als Grundlage (kontrapunktischer) kompositorischer Verarbeitung gemünzt, doch kommt es erst in der ersten Hälfte des 18. Jh. zu einer ausdrücklichen VERKNÜPFUNG MIT DEM MELODIE-BEGRIFF.
Ausschlaggebend hierfür ist einerseits die zeitgenössische, subjektive Ausdrucksästhetik, als deren Verfechter J. A. Scheibe in Einklang mit dem Postulat der Natürlichkeit im *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730) als „*Principium* der *Music*" die „*Melodia naturalis*" an den Anfang setzt, eine allen Menschen eigene, „der Seelen angebohrne Neigung und Verlangen eine *Music*, sonderlich aber eine *Melodie* zu hören" (ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 5); denn mit melodischem, „einfachen Wohllaut" könne man „die Natur und die *Affecten* der Menschen auf ein bewegende Art nachahmen und ausdrücken" (13 f.). Aufgrund dieser Prämisse veranschaulicht Scheibe in der Folge die zentrale Kompositionstechnik der Imitation im Blick auf „ein gewißes erwehltes *Thema* oder kurz gefaßte *Melodie*" (40; ausführlicher zit. oben, gegen Ende von Abschn. II.), beziehungsweise schreibt er später:

Critischer Mus. (Lpz. [2]1745), 49. Stück (4.8.1739): Man soll eine gewisse kurzgefaßte Melodie erfinden; diese muß nun bloß aus einem natürlichen Gesange, oder aus einigen Sprungsweise hintereinander gesetzten Intervallen bestehen. Dieses ist nun der Hauptsatz, oder das so genannte *Thema* (451).

Und M. Spieß äußert sich ähnlich:

Tract. mus. compos.-pract. (Augsburg 1745), Kap. *De Contrapuncto Duplici, oder Doppel-Contrapunct*: Nichts rühret die Hertzen der Menschen mehr, nichts dringet so tieff in die Seel, als ein anmuthige Melodey. Bey unserem vorhabenden *Contrapunct* verstehen wir dermahlen durch die *Melodie* nichts anderes, als das... *Thema* (113 a).

Andererseits ist für die explizite Ineinssetzung der Begriffe des Themas und der Melodie der von J. Ph. Rameau ausgelöste musiktheoretische Disput über deren nach- oder vorgeordnetes Rangverhältnis zur Harmonie verantwortlich, wie exemplarisch J. Matthesons apodiktische Einlassung zeigt:

Kern Melodischer Wiss. (Hbg 1737), *Vorrede*: Daß ein iedes Thema allezeit eine blosse Melodie führet, auf welche, als auf den Grund, hernach die mehrfache Harmonie ihr Gesticke und Gebräme verfertiget, auch sich entweder gantz, oder zum Theil, nach derselben richten muß (b 2: Parallelstelle in *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 134).

Indes muß berücksichtigt werden, daß die Bezeichnung Melodie auch für den gesamten Verlauf der Hauptstimme eines Werkes gelten kann, wie es Hartungs Anwendung des Terminus Thema auf eine „kurze *Melodie*" erkennen läßt und wie es danach beispielsweise für die Begriffsdefinition bei Sulzer, wo mit dem rhetorischen Fachwort Periode ein „Hauptsatz" in Gestalt eines Melodieabschnitts gemeint ist, zutrifft:

Ph. Chr. Hartung, *Mus. theor.-pract.* I (Nürnberg 1749): Wann in einer grossen *Melodie* einerley kurze *Melodie* in der Haupt- hernach in denen Neben-*Harmonien* wieder vorkommt, so heißt diese Art der kurzen *Melodie* ein *Thema* (72);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. I (Lpz. 1771): *Hauptsatz. (Musik.)* Ist in einem Tonstük eine Periode, welche den Ausdruk und das ganze Wesen der Melodie in sich begreift... (552 a);
siehe ebenso H. Chr. Koch 1787, zit. unten, II. (4)(a).

Es ist als eine Ausnahme zu betrachten, wenn C. Ph. E. Bach unter Berufung auf ein beziffertes „Baßthema" die „Harmonie" als notwendigen Bestandteil hervorhebt:

Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen II (Bln 1762), Kap. *Vom Baßthema*: Gewisse Themata sind so beschaffen, daß ein verständiger Zuhörer nur ein halbes Vergnügen spühret, wenn die Harmonie dazu fehlet, weil diese letztere in der Vorstellung seiner Seele von den Tönen, die er höret, untrennbar ist (324).

Denn in der Regel wird in der Folgezeit der Begriff des Themas geradezu selbstverständlich mit dem der Melodie identifiziert, gleichgültig ob

als poetische Metapher oder als dezidiert musiktheoretische Bestimmung:

Jean Paul, *Levana oder Erziehlehre* (verfaßt 1805–06): Musik... muß in das Kind... unaufhaltsam eingreifen... Darum ist es wahrscheinlich, daß die *erste* Musik, vielleicht als unsterbliches Echo im Kinde, ...in den Gehirnkammern eines künftigen Tonkünstlers das melodische Thema bilde, welches die spätern Sätze nur harmonisch umspielen (*Werke* V, hg. von N. Miller, München ⁴1980, 616);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie* (Ffm. 1833): *Thema*... ist jede Melodie, über welche ein Tonstück componirt wird (218);
F. L. Schubert, *Vorschule zum Componiren* (Lpz. ²1869): Eine einzelne Melodie, die in einem ausgeführteren Tonstück der Hauptgedanke ist, nennt man auch das T h e m a (94);
S. Jadassohn, *Die Formen in d. Werken d. Tonkunst* (Lpz. [1885] ²1894): Das Thema eines Musikstückes wird immer eine rhythmisch und metrisch gegliederte Melodie sein (1).

Nur vereinzelt melden Autoren Widerspruch gegenüber der verbreiteten Begriffsgleichsetzung an. So kritisiert G. Schilling einen synonymen Gebrauch der Ausdrücke Thema und Hauptmelodie:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss., Bd. IV (Stuttgart 1837), Art. *Melodie*: Hauptmelodie ist eigentlich nur die Melodie in einem Satze, die den Hauptausdruck hat... Gewöhnlich liegt die Hauptmelodie in der obersten Stimme... (646);
op. cit., Bd. VI (Stuttgart 1838): *Thema*, ...derjenige Satz, der einem ganzen Tonstücke oder einer größeren Abtheilung desselben als Hauptgedanke zum Grunde liegt und dann im ganzen Tonstücke selbst weiter ausgeführt ist, so daß er... unter mancherlei Veränderungen wiederkommt... Auch wird das Wort oft gleichbedeutend genommen mit Hauptmelodie, und mehr noch dieses für jenes gebraucht, indeß nicht ganz richtig, da Hauptmelodie, wie wir aus diesem Artikel wissen, auch noch einen andern Begriff mit sich führt (634).

E. Toch unterscheidet gleichsam genetisch zwischen dem „unbegrenzten Urstoff ‚Melodie'" und dem mus. „Thema" als daraus für besondere kompositorische Zwecke spezifisch geformtem „Produkt":

Melodielehre (Bln 1923): Wir wollen an der Bezeichnung „Melodie" festhalten... Es wäre verfehlt, an ihre Stelle die Bezeichnung „Thema" zu setzen. Das Thema ist vielmehr bereits ein Produkt, ein Geschöpf der Melodie. Es ist schon scharf umrissen und vor allem räumlich begrenzt (man denke an das klassische „achttaktige" Thema). Es ist der mit symmetrischen Flächen („Zweitakt") begabte Krystall, der sich aus dem lockeren, unbegrenzten Urstoff „Melodie" gebildet hat. Auch haftet dem Begriff „Thema" bereits der Gedanke der Wiederholung und Verarbeitung, ja der Polyphonie an, während die Melodie etwas durchaus frei bewegliches, homophones ist (7).

Demgegenüber argumentiert A. Schönberg kompositionsgeschichtlich und erachtet eingedenk der im 19. Jh. vollzogenen „Entwicklung der Harmonie... frühere Definitionen von ‚Thema' und ‚Melodie'" für obsolet; mittels der Hauptkriterien „Struktur und Tendenz" hebt er von der symmetrisch gebauten, auf einfache Wiederholungen ausgerichteten Melodie den musiktheoretisch im 20. Jh. angesiedelten, prozessual-teleologischen Begriff des Themas (vgl. unten, IV. (2)) ab:

Fundamentals of Mus. Compos. (verfaßt zw. 1937 u. 1948), hg. von G. Strang (London 1967): But taking into account the development of harmony and its influence on every concept of musical aesthetics, it is obvious that earlier definitions of 'theme' and 'melody'... are no longer adequate (99);
Many sections, in instrumental music, cannot be called melodies, though they may contain nothing unmelodious. Some are étude-like... But others must be classified as themes, which, precisely defined, differ markedly from melodies in structure and tendency (101);
A *theme* is not at all independent and self-determined. On the contrary, it is strictly bound to consequences which have to be drawn, and without which it may appear insignificant.
A *melody*, classic or contemporary, tends toward regularity, simple repetitions and even symmetry (103).

Gleichwohl begegnet weiterhin bis heute die Melodie zuweilen als vorrangiges Definiens des Begriffs Thema:

Larousse de la musique, hg. von N. Dufourcq, F. Raugel u. A. Machabey, Bd. II (Paris 1957), Art. *Thème*: Idée musicale constituée par une mélodie (ou par un fragment mélodique)... (412 c);
New HarvardD, hg. von D. M. Randel (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Theme*: A musical idea, usually a melody... (844 b).

(4) In Folge des epochalen kompositionsgeschichtlichen Wandels, der in der Mitte des 18. Jh. von der barocken Darstellung objektivierter Affekte zum mus. Ausdrucksideal subjektiv-individueller Empfindungen sowie der damit verbundenen Emanzipation der reinen Instrumentalmusik überleitet, gewinnen die Termini Hauptsatz und Thema eine besondere ÄSTHETISCHE GELTUNG, die durch ein bald ausuferndes Wortfeld teilweise schillernder, in ihren Bedeutungen einander ergänzender oder überschneidender Ausdrücke gekennzeichnet ist.

(a) J. J. Quantz benutzt das Beiwort GEDANKE in nicht näher erläuterter Entsprechung zu „Thema oder Hauptsatz":

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Ein sogenanntes Thema oder Hauptsatz einer Fuge aber, imgleichen sonst jeder Gedanke in einem Concert oder andern Stücke, der öfters wiederholet

wird, muß, durch die Stärke des Tones, mit Nachdruck erhoben und markiret werden (210).

Und ähnlich redet C. Ph. E. Bach von „einem Thema, oder überhaupt... einem Gedanken, welcher einen besondern Ausdruck erfordert" (*Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II, Bln 1762, 246).

Daß damit beide auf die instrumentalmus. Übermittlung einer spezifisch-menschlichen Empfindung anspielen, läßt sich nur indirekt entnehmen. Etwas deutlicher wird dieser Zusammenhang bei J. G. Sulzer, indem vor dem Hintergrund des Postulats der „Verständlichkeit" der mus. „Sprache des Herzens" der „Hauptsatz" in ästhetischer Hinsicht als Ausdruck eines „Gedankens" erkennbar wird:

Allgemeine Theorie d. Schönen Künste, Bd. I (Lpz. 1771), Art. *Hauptsatz*: Die vornehmste Eigenschaft des Hauptsatzes ist eine hinlängliche Deutlichkeit oder Verständlichkeit des Ausdruks, so daß der, welcher den Hauptsatz gehört hat, ohne Ungewißheit so gleich diese Sprache des Herzens verstehe, oder sich in die Empfindung dessen, der singet, setzen könne (522 b);
Hat der Tonsetzer einen Gedanken von sehr verständlichem Ausdruk gefunden, so muß er ihm... die gehörige Ausdähnung... zu geben wissen. Bey längern Hauptsätzen, die aus mehrern kleinen Einschnitten bestehen, muß er sehr sorgfältig seyn, den genauesten Zusammenhang darin zu beobachten, damit der Hauptsatz eine wahre Einheit habe... (523 a).

Exemplarisch definiert wird der Begriff des Themas als „der erste Hauptgedanke" eines Stückes von J. G. L. Wilke –

Mus. Hwb. (Weimar 1786), Art. *Thema*: Also wird *der erste Hauptgedanke*, der in einem Musikstücke liegt, und mehrentheils schon im Anfang desselben angetroffen wird, genannt (112) –,

sowie von H. Chr. Koch, der solchen „Hauptgedanken" zusätzlich als Träger der primären mus. „Empfindung" charakterisiert:

Versuch einer Anleitung zur Compos., Bd. II (Lpz. 1787): Unter den verschiedenen Absätzen eine[r] Melodie enthält gemeiniglich der erste derselben den Hauptgedanken, das ist denjenigen, der gleichsam die Empfindung bestimmt, welche das Ganze erwecken soll, und dieser wird das *Thema* oder der *Hauptsatz* genennet... (347 f.).

Indessen ist die Bedeutung des Ausdrucks Gedanke musikhistorisch variabel und insofern nicht eindeutig bestimmbar, wie folgende Auswahl zeitlich späterer Belege zeigt.

So klingt bei G. Schilling einerseits ein gewisses Unbehagen am rationalen Bedeutungsmoment an, wenn er einen vom „Thema" ausgesprochenen mus. „Gedanken" als Resultat überwiegend „des Gefühls" einschränkt:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss., Bd. VI (Stuttgart 1838), Art. *Thema*: Ein... Thema... muß einen vollständigen musikalischen Sinn haben und einen Gedanken aussprechen, der aber mehr aus der Thätigkeit des Gefühls als der des Verstandes hervorgeht (634).

Andererseits wird deutlich, daß der Begriff des Themas als eigenständige ästhetische Sinneinheit qualifiziert werden soll; ein Gesichtspunkt, den A. B. Marx zur Abgrenzung gegenüber dem Motiv (→ *Motivo* II. (1)) akzentuiert:

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. II (Lpz. 1838): Das Motiv der Figuration ist noch kein abgeschlossener Gedanke...; es ist der blosse K e i m , der durch seine Entfaltung erst etwas... wird, während das Fugenthema überall als der Hauptgedanke, als ein durchaus Fertiges und in sich Vollendetes... auftritt (303).

In dieser Beziehung umschreibt F. Hand „die ästhetische Aufgabe bei der Variation" im Blick auf die Schaffung einer übergeordneten zyklischen Einheit mit der Formel: „Der Gedanke des Thema wird v e r a l l g e m e i n e r t" (*Aesthetik d. Tonkunst*, Bd. II, Jena 1841, 357), während er die besondere Gestaltung der einzelnen Variationenfolgen unter die Maxime faßt: „Der Gedanke wird i n d i v i d u a l i s i r t" (358).

Und E. Hanslick rückt künstlerische Individualität als ein grundsätzliches Kriterium des Begriffs Thema in den Vordergrund:

Vom Mus.-Schönen (Lpz. 1854): Die selbstständigen musikalischen Gedanken (Themen)... sind individuell, persönlich, ewig (103).

Im Rahmen solcher Vielfalt ist der ambivalente musiktheoretische Topos „Gedanke" bis ins 20. Jh. überliefert worden; sei es zur Definition der Funktion des als Thema benannten Elementes im einzelnen Werk (Reißmann), der mus. Gestaltqualität an sich (Riemann) – nicht zuletzt als „Einfall" (Halm) –, oder beider Aspekte gemeinsam (Lobe, Krehl):

J. Chr. Lobe, *Compos.-Lehre* (Weimar 1844): Derjenige Gedanke, welcher in einem Tonstücke am meisten wiederholt wird, heisst H a u p t g e d a n k e , T h e m a ... (2);
Da das Thema den Hauptgedanken enthält, der... als solcher auch in allen seinen nachherigen Verwandlungen stets wieder erkannt werden soll, so muss er vor Allem möglichst fassbar auftreten (3);
Mendel/ReißmannL, Bd. X (Bln 1878): *Thema, Tema*, heisst der Hauptgedanke eines Tonstücks, aus welchem dies hauptsächlich entwickelt wird (168);
RiemannL (Lpz. 1882): *Thema* nennt man einen musikalischen Gedanken, der, wenn auch nicht völlig abgerundet und geschlossen, doch bereits so weit ausgeführt ist, daß er eine charakteristische Physiognomie zeigt... (915 b; gleichlautend noch im *Sachteil* d. 12. Aufl., hg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967, Art. *Thema*, 950 b);
St. Krehl, *Fuge* (Lpz. 1908): Der musikalische Gedanke, welcher einer Fuge zugrunde liegt..., wird als: Thema... bezeichnet. Derselbe muß charakteristisch, leicht faßlich und klar sein (7);

A. Halm, *Einführung in d. Musik* (Bln 1926): Im allgemeinen heißt man einen musikalischen Gedanken, einen formgewordenen musikalischen Einfall: ein Thema (34).

Allein R. Wagner, der einzig im eigenen Musikdrama den dichterischen Gedanken als tönende Empfindung verwirklicht sah, hat die verbreitete Redewendung hinsichtlich reiner Instrumentalmusik als Einbildung abgetan:

Oper u. Drama (1851): Ohne von der dichterischen Absicht bedingt zu werden, hat der absolute Musiker... sich eingebildet, mit Gedanken... zu tun zu haben. Wenn schlechtweg musikalische Themen „Gedanken" genannt wurden, so war dies entweder eine gedankenlose Verwendung dieses Wortes, oder eine... Täuschung... (*Gesammelte Schriften*, hg. von J. Kapp, Lpz. 1914, XI, 292).

Lit.: Chr. von Blumröder, Die Kategorie d. Gedankens in d. Musiktheorie, AfMw XLVIII, 1991.

(b) Des weiteren wird seit dem 18. Jh. mit dem Begriff des Hauptsatzes oder Themas die neuartige ästhetische Kategorie Charakter verknüpft, mit der die einem Stück zu Grunde liegende Tongestalt (Türk) oder das gesamte Werk (Baumbach, Koch, Jeitteles) im Sinne eines besonderen mus. Ausdrucksgehaltes gekennzeichnet werden soll:

D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Das *Rondo*... ist ein einzelnes Tonstück, worin ein kurzer Hauptsatz von einem zärtlichen, muntern, tändelnden &c. Charakter zum Grunde liegt (398);
Fr. A. Baumbach, Art. *Hauptsatz*, in: *Kurz gefasstes Hwb. über d. schönen Künste*, hg. von J. G. Grohmann (Lpz. 1794): Es sind über den eigentlichen Eintritt eines Hauptsatzes wenig allgemeine und bestimmte Regeln zu geben. Auf die Länge und Kürze der Tonstücke, und des in ihnen liegenden Charakters kommt alles an. Dieses verlangt eine Einleitung..., da ein anderes sich mit besserer Wirkung sogleich mit dem Hauptsatz anfängt (580);
KochL (Ffm. 1802): *Hauptsatz* oder *Thema*, ist derjenige melodische Satz eines Tonstückes, der den Hauptcharakter desselben bezeichnet, oder die in demselben auszudrückende Empfindung in einem faßlichen Bilde oder Abdrucke darstellet (745);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839): *Hauptsatz*... (Musik), der vorherrschende melodische Gedanke, der den Charakter des Ganzen bestimmt... und aus welchem sich das Ganze entwickelt (I, 347); siehe zusätzliche Belege aus dem 19. Jh. im nächsten Abschn. II. (4)(c).

Wenn H. Riemann feststellt, daß „der kürzere oder längere Abstand der Harmoniewechsel von allerhöchster Bedeutung für den Charakter (das Ethos) des Themas" sei (*Grundriß d. Kompositionslehre*, Lpz. [1889] [4]1910, I, 54), und „die Mittel einer freieren Variierung einer Melodie... als Veränderungen des Charakters des Themas" zusammenfaßt (*Große Kompositionslehre*, Bd. I, Bln u. Stuttgart 1902, 159), dann bezeugen seine Äußerungen exemplarisch das Weiterbestehen der hier skizzierten Begriffskonstante über das 19. Jh. hinaus.

Lit.: J. de Ruiter, Der Charakterbegriff in d. Musik, BzAfMw XXIX, Stuttgart 1989.

(c) Oft zusätzlich zur Bezeichnung Charakter wird außerdem mit Beginn des 19. Jh. der Terminus Thema vom Beiwort Idee begleitet; H. Chr. Koch substituiert mit ihm in einer Überarbeitung seiner oben zit. Lexikondefinition des Jahres 1802 den Begriff der Empfindung, um demgegenüber die schöpferische Tätigkeit des Komponisten hervorzukehren:

Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik (Lpz. 1807): *Hauptsatz* oder *Thema*... ist derjenige Satz, der die Veranlassung zu dem in einem Tonstücke ausgedrückten Ideal des Tonsetzers enthält, und an welchen seine Phantasie die im Tonstücke vorhandene Folge der Ideen anknüpfte, als er den Entwurf des Tonstückes schuf (183).

Zahlreiche Autoren folgen Kochs Wortgebrauch, indem sie mit dem Ausdruck Idee auf die mus. Intentionen des Komponisten beziehungsweise deren Verwirklichung im Werk anspielen; zugleich ist paradigmatisch bei P. Lichtenthal die für das Ital. signifikante Synonymität der Termini Tema, Soggetto (so auch bei Andersch) und motivo belegt:

LichtenthalD (Mailand 1826): TEMA, s.m. Soggetto, o parte melodica che determina il carattere del componimento musicale, oppure che contiene il *motivo* dell'idea principale espressavi... (II, 239);
J. A. Schrader, *Kleines Taschenwörterbuch d. Musik* (Helmstedt 1827): *Thema*, ital. Tema, *Aufgabe*, *Stoff*, *Materie*, – in der Musik ein melodischer Hauptsatz, der einem Tonstücke zum Grunde gelegt ist... An ihn knüpft und mit ihm verbindet der Tonsetzer seine musikalischen Ideen... (147);
J. D. Andersch, *Mus. Wörterbuch* (Bln 1829): Hauptsatz. *Thema*. g. *Subjectum*. l. *Soggetto*. i. *Sujet*. f. Der melodische Satz eines Tonstückes, der die Hauptidee oder den Hauptcharakter desselben bezeichnet (233).

*

Exkurs: Es fällt auf, daß seit Schrader (1827) in dtsch. Musiklexika nach dem Stichwort Thema häufig auch die ital. Schreibweise „Tema" registriert wird:

J. E. Häuser, *Mus. Lexicon* (Meißen 1828): *Thema*, oder *Tema* ist ein Hauptsatz, den man bei einem Tonstücke zum Grunde legt... (II, 98);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie* (Ffm. 1833): *Thema*, *Tema*... (218); auch: *Tema* oder *Thema*... (51);
siehe ebenso J. A. Chr. Burkhard 1832, zit. im folgenden Abschn. II. (4)(d), oder Mendel/ReißmannL 1878, zit. oben, II. (4)(a).

Veranlaßt worden ist dieses Phänomen wahrscheinlich von der Bezeichnungspraxis zeitgenössischer Kompo-

nisten wie W. A. Mozart und L. van Beethoven, die in ihren Variationszyklen oder -sätzen durchgängig den ital. Ausdruck benutzt haben; so Beethoven in den 1802 für Klavier entstandenen *Sechs Variationen* F-dur, op. 34 („Tema. Adagio") und *15 Variationen mit einer Fuge* Es-dur, op. 35 (mit einer „Introduzione col Basso del Tema. Allegretto vivace").
Daß Beethoven davon abweichend in einem Brief an Breitkopf & Härtel in dtsch. Orthographie den Hinweis notiert hat, in den erwähnten Werken stammten „auch die Themas" aus seiner Feder (18.12.1802, in: *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, hg. von E. Kastner, NA von J. Kapp, Lpz. 1923, 67), steht dazu nicht im Widerspruch, sondern verdeutlicht vielmehr den besonderen Status des Ital. als der damals vorherrschenden Partiturfachsprache, und in diesem Sinne dürfte der Ausdruck Tema auch Eingang in die Musiklexika gefunden haben.
Ähnlich hat umgekehrt die Bezeichnung Hauptsatz ihren angestammten Platz in musiktheoretischen Abhandlungen, nicht aber in Partituren.

*

Dem Wandel ästhetischer Anschauungen ist auch die mus. Berufung auf die „Idee" unterworfen gewesen. So entrückt F. Hand im Banne der Philosophie des dtsch. Idealismus den Begriff des Themas im Zusammenhang mit Beethovens Variationswerken in die Sphäre des Absoluten:

Aesthetik d. Tonkunst, Bd. II (Jena 1841): Beethoven erscheint auch auf diesem Felde als genialer Schöpfer, dem eine Unendlichkeit zu Gebote steht. Ihm wird das Thema zur Idee, und diese strahlt dann in aller Wiederholung neugewonnen und in veränderter Erscheinung als die Eine wieder... (361 f.).

Oder H. Riemann bezieht „Idee", „Thema" (mit dem Kernelement „Motiv") und „Einfall" aufeinander:

Grundriß d. Kompositionslehre (Lpz. [1889] ⁴1910): Die Idee eines musikalischen Satzes kommt dem Musiker in der Regel nur in der Gestalt eines kurzen Themas, ja eines Motivs von wenigen Tönen; die melodische, harmonische und metrisch-rhythmische Physiognomie eines solchen „Einfalls" ist scharf gezeichnet und charakteristisch... (I, 3).

Nicht zuletzt in Musiklexika romanischer Provenienz geschieht heute noch die allgemeine Explikation des Terminus Thema nicht selten im Rahmen der „Idee":

D. Pistone, Art. *Thème*, in: *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*, hg. von M. Honegger, Bd. II (Paris 1977): On entend par thème musical toute idée mélodique ou rythmique, plus rarement harmonique, suffisamment caractérisée et susceptible d'être développée ou variée (1011 a);
Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, hg. von A. Basso, *Il lessico*, Bd. IV (Turin 1984), Art. *Tema*: Idea musicale fondamentale, caratterizzata da elementi melodici, ritmici e armonici suscettibili di sviluppo, elaborazione e variazione nel corso di una composizione (509 b).

(d) Wohl in Wechselwirkung mit der zur Rhetorik errichteten theoretischen Analogie gerät der Begriff INHALT mit dem des mus. Themas in Verbindung. Dies legt zumindest Baumbachs vergleichende Formulierung nahe, „wie bei einer Rede... das Thema den wesentlichen Inhalt derselben angiebt..., eben so verhält sichs in der Musik" (1794; vollständig zit. oben, II. (2)); und ohne solchen Querverweis lautet die ausdrückliche Übertragung etwa bei Burkhard oder Wilke, der an den Sachverhalt anknüpft, daß der Beginn eines Musikstückes dessen „Hauptgedanken" präsentiere:

J. G. L. Wilke, *Mus. Hwb.* (Weimar 1786), Art. *Thema*: Eben deswegen werden die drey bis sechs ersten Tacte der Oberstimme, und eben so viele Tacte von der Grundstimme... auf die Titelblätter der Musicalien gesezt, weil in ihnen wenigstens der Anfang des *Thēmatis* liegt, und man auf solche Art gleich mit dem ersten Blicke sich des Inhalts des vor sich habenden Stückes erinnert (112 f.);
J. A. Chr. Burkhard, *Neuestes vollständiges mus. Wörterbuch* (Ulm 1832): *H a u p t s a t z* (it. *Tema*, fr. *Motif*, Thema, Vorsatz). Derjenige melodische Satz eines Tonstücks, der den Hauptcharakter desselben bezeichnet, den Hauptinhalt umfaßt... (130).

Insbesondere im Hinblick auf die Variation wird gerne davon gesprochen, daß das einzelne „Thema" einen „Inhalt" – dessen mus. konkrete Bedeutung freilich weitgehend im dunkeln bleibt – habe:

F. Hand, *op. cit.* (1841): Die Wahl eines Thema bezeugt die besonnene Urtheilsfähigkeit des Componisten. Er kann überhaupt nur ein solches wählen, welches der Variation fähig ist, also sowohl einen bedeutsamen und eigenthümlichen Inhalt in sich faßt, als auch denselben in solcher Einfachheit darbietet, daß in ihm nicht schon vorausgenommen ist, was erst durch die Ausführung hinzukommen soll (358);
A. Reißmann, *Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. II (Bln 1866), Abschn. *Variation*: Man bezeichnet damit bekanntlich die veränderte Darstellung eines, meist einfachen, in Form des Liedes oder Tanzes gehaltenen Satzes. Dieser zu variierende Satz heisst T h e m a, und unterscheidet sich von dem M o t i v ... dadurch, dass er ein für sich bestehendes Tonstück ist, das sich selbst ausspricht in vollster Verständlichkeit. Auch das Motiv ist nicht inhaltslos, aber dieser Inhalt kommt erst durch die dialektische Entwickelung zu voller Erscheinung. Das Thema der Variation legt seinen Inhalt auch ohne sie vollständig dar... (259).

Angesichts solch vager Ausdrucksweise stellt E. Hanslick die mus. Rede vom Inhalt in Interdepedenz zur Form grundsätzlich in Frage und sucht den widersprüchlichen Dualismus mit dem Begriff des Themas gewissermaßen im Sinne des geformten Inhalts eines Musikwerkes aufzuheben:

Vom Mus.-Schönen (Lpz. 1854): Die selbstständige, ästhetisch nicht weiter theilbare, musikalische Gedankeneinheit ist in jeder Composition das T h e m a ...

Was ist dessen Inhalt? Was seine Form? ...Daß ein bestimmtes Gefühl nicht Inhalt des Satzes sei, hoffen wir dargethan zu haben... Was also will man den I n h a l t nennen? Die Töne selbst? Gewiß; allein sie sind eben schon geformt (99 f.);
Das Thema eines Tonstückes ist also sein wesentlicher Inhalt (101).

III. Im Rahmen der theoretischen Reflexion der modernen Instrumentalformen schält sich im 19. Jh. EIN DIE BEZEICHNUNGEN THEMA UND HAUPTSATZ AUFFÄCHERNDER WORTGEBRAUCH heraus, dessen Ansätze in der zweiten Hälfte des 18. Jh. wurzeln.
So heißt es bei J. G. Sulzer über das kompositorische Prinzip der variierenden Wiederholung eines die mus. „Empfindung" tragenden „Hauptsatzes":

Allgemeine Theorie d. Schönen Künste, Bd. I (Lpz. 1771), Art. *Hauptsatz*: Daher ist die Form der meisten in der heutigen Musik üblichen Tonstüke entstanden, der Concerte, der Symphonien, Arien, Duette, Trio, Fugen u. a. Sie kommen alle darin überein, daß in einem Hauptheile nur eine kurze, dem Ausdruk der Empfindung angemessene Periode, als der Hauptsatz zum Grund gelegt wird; daß dieser Hauptsatz durch kleinere Zwischengedanken die sich zu ihm schiken, unterstützt, oder auch unterbrochen wird; daß der Hauptsatz mit diesen Zwischengedanken in verschiedenen Harmonien und Tonarten, und auch mit kleinen melodischen Veränderungen... so ofte wiederholt wird, bis das Gemüth des Zuhörers hinlänglich von der Empfindung eingenommen ist... (522 a f.).

Während hier eine Alternation von „Hauptsatz" und „Zwischengedanken" beschrieben wird, verwendet D. G. Türk (*Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789) den – von J. A. Scheibe 1739 für Episoden einer Arie oder Fuge benutzten (zit. oben, am Ende des Abschn. II. (1)) – Ausdruck Zwischensatz, um „die jetzt so beliebten Rondos" (305) in ihrem Aufbau zu charakterisieren:

Nach jedem Zwischensatze, (*couplet*,) deren ein Rondo oft zwey, drey und mehrere hat, wird der Hauptsatz wiederholt (398).

Gleichlautend kennzeichnet auch H. Chr. Koch (*Versuch einer Anleitung zur Compos.*, Bd. III, Lpz. 1793) „die Form des Rondo" als Wechsel von „Hauptsatz" (oder „Rondosatz") und „Zwischensätzen" (248 f.). Darüber hinaus beruft er sich ausdrücklich auf die „modernen Sinfonien" als Beispiel dafür, daß dem „Hauptsatze" eines Stückes ein „Einleitungssatz" vorausgehen kann:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Hauptsatz*: Ueber den Eintritt eines... Hauptsatzes lassen sich im Allgemeinen keine bestimmten Regeln geben. Bald fängt der Tonsetzer seine Kunstprodukte unmittelbar mit dem Hauptsatze an, und dieses ist besonders in den Sonatenarten gewöhnlich; bald läßt er aber auch dem Hauptsatze einen kurzen Einleitungssatz, wie z. B. in den modernen Sinfonien..., vorhergehen (745 f.).

Zum einen zeigt sich somit der Boden bereitet für eine weitere terminologische Differenzierung der Abschnittsbezeichnung Satz, die sich auf ein als mus. Sinneinheit gestaltetes Glied eines zusammenhängenden Formverlaufes bezieht, in Komposita wie Einleitungssatz, Hauptsatz oder Zwischensatz, die den jeweiligen formalen Stellenwert der einzelnen Glieder näher qualifizieren sollen. Zum anderen zeichnet sich die Möglichkeit ab, in einem so geknüpften, syntaktischen Begriffsnetz die Bedeutung des bis dahin mit dem Ausdruck Hauptsatz synonymen Terminus Thema demgegenüber auf die kompositorisch dominierende (melodische) Substanz eines Werkes (oder Werkteiles) funktional einzugrenzen, wie es in Kochs folgender Darlegung, die sich auf die aktuelle Kompositionspraxis von „thematisch gearbeiteten Kunstwerken" (→ *Thematische Arbeit* II. (1)) konzentriert, leise anklingt:

Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik (Lpz. 1807): *Hauptsatz* oder *Thema* ist derjenige melodische Theil, durch welchen hauptsächlich der Charakter eines Tonstückes bestimmt wird... – Das Thema ist der Satz des Tonstückes, auf welchen sich alles übrige beziehet, und welcher, besonders in den so genannten thematisch gearbeiteten Kunstwerken, in mannigfaltige Wendungen gebracht, und auf mannigfaltige Art zergliedert wird.
Oft ist das Thema der erste Satz, womit das Tonstück anhebt; dies ist gemeiniglich der Fall bey Tonstücken, die nicht weitläuftig ausgeführet sind. Oft folgt das Thema aber auch erst einigen Einleitungssätzen nach; denn nicht selten führt der Tonsetzer sein Ideal unserm Geiste dergestalt vorüber, daß er uns gleichsam zuerst einige noch nicht klare Ideen darstellt, aus deren Entwickelung sein Hauptsatz sodann in völliger Klarheit hervorgehet (183).

Exemplarisch bewahrt erscheint der Begriff des Themas zudem in der erstmals von Koch 1793 als „das sogenannte Thema zu Variationen" (*Versuch...*, Bd. III, 52) apostrophierten Kompositionsform:

A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. II (Lpz. 1838), Abschn. *Die Variation*: Es sind... unzählbare Umgestaltungen eines Satzes möglich; man vereinigt deren mehrere mit dem Satze, der nun T h e m a heisst, zu einer mehr oder weniger zusammenhängenden Folge von Tonstücken, und nennt das Ganze... T h e m a m i t V a r i a t i o n e n ... (486).

Bemerkenswerterweise wird dieser Sachverhalt auch außerhalb der dtsch. Musiktheorie tradiert; so behandelt J.-J. de Momigny im *Cours complet d'harmonie et de compos.*, Bd. II (Paris 1805) eingehend „L'ART de *Varier un thème*" (607; → *Varietas* IV. (2)(a)(β)), und M. Castil-Blaze, P. Lichtenthal oder Rockstro heben die in solcher Hinsicht spezielle Bedeutung des Ausdrucks Thema hervor:

Castil-BlazeD (Paris [1821] [2]1825): THÈME, s. m. Sujet, matière que l'on entreprend de traiter. Pour ce qui regarde la fugue, on se servira indifféremment des mots de *thème* ou de *sujet*; mais *thème* a une signification qui lui est particulière: il sert à désigner le petit air que le musicien choisit ou compose pour le varier (II, 309);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Tema*: Nella Fuga dicesi indifferentemente Tema o Soggetto.
La parola *tema* ha inoltre una particolare significazione, allorchè il Compositore prende una melodia qualunque, sia appositamente composta, o tolta da qualche Aria favorita, e la varia in differenti maniere. *V.* VARIAZIONI (II, 239);
W. S. Rockstro, Art. *Theme*, in: GroveD, Bd. IV (London u. New York 1890): A familiar application of the word 'Thema' is found in connection with a Subject followed by Variations; as, 'Tema con Variazioni,' with its equivalent in other languages (100 a).

(1) Besonders bei der Erörterung der Sonatensatzform, die im folgenden als Paradigma – etwa auch für ähnlich in Analysen des Rondos auftretende Wortkonstellationen – dienen soll, werden zum Begriff Hauptthema oder -satz Wendungen wie MITTELSATZ, NEBENSATZ ODER -THEMA, SEITEN- ODER GEGENTHEMA in Relation gebracht.
Dabei ist es für den hier in Rede stehenden Sprachgebrauch signifikant, daß nicht selten Funktions- und Abschnittsbezeichnungen miteinander vermischt werden, wie C. Czernys Ausführungen über den Aufbau einer Exposition aus „Hauptthema" und „Mittelsatz" (beziehungsweise „Mittelgesang") belegen:

Systematische Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte (Wien 1829): Der Spieler muss... sich angewöhnen zum ersten Theil einen passenden Mittelgesang zu finden, *(: welcher sich häufig auch aus dem Hauptthema entwickeln, oder wenigstens mit ihm vereinigen lässt:)* Das Muster wird ihn belehren, dass dieser Mittelsatz in Durtonarten meistens in der Dominantentonart... seyn muss (ed. U. Mahlert, Wiesbaden 1993, 43).

Unterschieden werden muß hiervon J. Chr. Lobes im Kontext einer Einteilung des Sonatensatzes in Periodengruppen (→ *Gruppe* II. (1)) geprägte Bezeichnung „Mittelsatzgruppe", womit die Durchführung gemeint ist, während er den von Czerny „Mittelsatz" genannten Abschnitt als „Gesangsgruppe" klassifiziert (*Compos.-Lehre*, Weimar 1844, 134), da „alle neuen guten Meister" dort meistens eine kantable „Melodie, ein zweites Thema aufstellen" (136). Lobe benutzt also die Termini „Hauptthema" (125) und zweites Thema, und damit vergleichbar verwendet beispielsweise Th. Uhlig die Trias „Gegen-, Seiten- oder Nebenthema" zum Kontrapost „Hauptthema" (*Symphonie u. Ouvertüre*, NZfM, Bd. 39, 1853, 218 b).

In Einklang mit Czerny gliedern die Exposition in „Thema" und „Mittelsatz" B. Widmann, der zusätzlich den Epilog als „Schlusssatz" registriert (*Handbüchlein d. Harmonie-, Melodie- u. Formenlehre*, Lpz. [1861] [3]1873, 179; ebenso in der *Formenlehre d. Instrumentalmusik*, Lpz. 1862, 65), und F. L. Schubert (*Vorschule zum Componiren*, Lpz. [2]1869, 111 f.), bei dem sich außerdem die Alternative „Haupt- und Nebensätze" (114) finden läßt.
Dieses seit J. A. Scheibe (1739) unter Anspielung auf das Vorbild der Rhetorik geläufige Begriffspaar (siehe oben, II. (2)) führen auch, und zwar bedeutungsgleich mit Haupt- und Nebenthema, A. von Dommer –

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Satz*: Hauptsatz und Nebensatz gleich Hauptthema und Nebenthema (742) –,

sowie A. Reißmann, der das Konstruktionsmoment des Kontrasts zwischen Motiventwicklung und Kantabilität betont:

Lehrbuch d. mus. Kompos., Bd. II (Bln 1866): Gewöhnlich herrscht im N e b e n s a t z das Lied- und Gesangmässige vor, und namentlich hierauf beruht... das ideell Contrastierende der beiden Sätze: der Hauptsatz hält, dem Nebensatz gegenüber, mehr die dialektische Entwickelung eines oder mehrerer charakteristischer Motive fest, während bei diesem die getragene, gesangreiche Cantilene vorherrscht (343).

Infolgedessen spricht Reißmann einerseits hinsichtlich der formalen Vermittlung von „Hauptsatz" und „Nebensatz" zum „einheitlichen Ganzen" der Exposition davon, daß „ein Ueberleitungs- und ein Schlusssatz meist ebenfalls nothwendig" seien (344); andererseits ist der Gesichtspunkt des mus. Kontrasts im Art. *Thema* des Mendel/ReißmannL (Bd. X, Bln 1878) mit dem modifizierten Dualismus „Hauptsatz" und „Gegensatz" (168 f.) akzentuiert.
Ein Beispiel gleichsam der Kulmination des im bisherigen skizzierten, insgesamt betrachtet durchaus verwirrenden Sprachgebrauchs bietet L. Köhler, bei dem der Ausdruck Hauptsatz in der Doppelbedeutung erstens für den Teil eines Werkes und zweitens für den Teilabschnitt – mit korrespondierender „Seitenpartie" – sowie die Termini Haupt- und Seitenthema zusammengefaßt als „Themasätze" mit „Nachsatz" (Epilog) begegnen:

Allgemeine Musiklehre (Lpz. 1883): Die S o n a t e besteht aus mindestens zwei selbständigen Stücken, die man S ä t z e nennt, deren erster der H a u p t s a t z, deren letzter der S c h l u s s s a t z ... genannt wird...
Die Grundform des H a u p t s a t z e s zeigt... z w e i grössere T h e i l e ... Der erste Theil beginnt mit der t h e m a t i s c h e n Partie, welche im Hauptsatze einen Hauptsatz im engeren Sinne bildet; es folgt eine Seitenpartie mit dem zweiten, dem S e i t e n - oder N e b e n t h e m a ... (211);

Ist das H a u p t t h e m a von mehr rhythmischer oder figurirter Art, so pflegt sich das S e i t e n thema dagegen m e l o d i s c h zu geben... Auch im Temperament der beiden Themasätze wird gern der Kontrast fest gehalten, so, dass nach einem hart und resolut auftretenden ersten Thema das zweite sanfter ist... Der nach dem zweiten Thema folgende auslaufende Nachsatz... bringt meist nichts wesentlich Neues mehr, sondern spinnt das Vorige nur zu Ende (218).

Demgegenüber spielt das Begriffsfeld Satz bei H. Riemann nur eine periphere Rolle in seiner Theorie der elementaren mus. Syntax, der gemäß „die Themen... meist aus Gruppen von zwei, aus Sätzchen von vier, aus Perioden von acht Takten" bestehen (*Mus. Syntaxis*, Lpz. 1877, 74), er die dreiteilige Liedform aus jeweils achttaktigem „Hauptsatz" – „Zwischensatz" – „Hauptsatz" zusammenfügt (*Grundriß d. Kompositionslehre*, Lpz. [1889] [4]1910, I, 117) oder dementsprechend etwa die „Eigentümlichkeiten des Themas" in L. van Beethovens *Sechs Variationen* F-dur, op. 34 (1802) als folgenden „Aufbau" analysiert:

H a u p t s a t z : acht Takte...
Z w i s c h e n s a t z : vier Takte...
W i e d e r h o l u n g d e s H a u p t s a t z e s (II, 20; ähnlich *Große Kompositionslehre*, Bd. I, Bln u. Stuttgart 1902, 162).

Vielmehr vertritt Riemann die – im 20. Jh. von zahlreichen Autoren geteilte – Position, zur allgemeinen Charakterisierung der Sonatensatzform allein mit dem Begriff des Themas zu operieren:

Mus. Syntaxis: In den meisten größeren Formen der Komposition (Liedform, Rondoform, Sonatenform) steht dem Hauptthema ein sogenanntes II. Thema gegenüber, verschieden vom ersten hinsichtlich des melodisch-rhythmischen Gehaltes, als Gegensatz der Stimmung... (99 f.).

„Einleitung, zwei Themen und Durchführung" lautet Riemanns bündige Konstruktionsformel (RiemannL, Lpz. 1882, Art. *Sonate*, 862 b), wobei er den Umstand, daß „zwischen dem ersten und zweiten Thema Widerspruch, Kontrast ist und sein soll" (*Mus. Syntaxis*, 101), in Ergänzung der geläufigen Benennungen Neben-, Gegen- oder Gesangsthema mit dem Kompositum „Kontrastthema" direkt verbal reflektiert:

Das formale Element in d. Musik (1880), in: *Präludien u. Studien* I (Lpz. 1895): Das Aufeinanderplatzen der Gegensätze... wird zum Konflikt... im Sonatensatz als Durchführungsteil, der die Themen zerstückt..., als teilweise oder gänzliche Verkoppelung der beiden kontrastierenden Themen..., als Auftreten des Hauptthemas in der Tonart der Nebenthemas... (49);
Die Elemente d. Mus. Aesthetik (Bln u. Stuttgart 1900): Ein Kontrastthema, das bestimmt ist, für die Konstruktion im großen als Hauptgegensatz des beginnenden Hauptthemas verwertet zu werden, wird stets zuerst in einer anderen als der Haupttonart auftreten; auf der späteren Beseitigung... dieses Tonartkontrastes durch Versetzung des Gegenthemas in die Haupttonart... beruht bekanntlich eine der Hauptwirkungen der sogenannten S o n a t e n f o r m (193);
Große Kompositionslehre, Bd. I (Bln. u. Stuttgart 1902): Für das zweite Thema des Allegro ist ja die Bezeichnung „Gesangsthema" längst allgemein verbreitet (451).

Im Sinne entweder einer wechselseitigen Ergänzung oder aber einer festgefügten Abhängigkeit ist zudem die Doppelbezeichnung Haupt- und Seitenthema in Beschreibungen der Exposition weit verbreitet:

Fr. Volbach, *Die Klaviersonaten Beethovens* (Köln 1919): Hier tritt dem *Hauptthema*... ein zweites, das *Seitenthema*... gegenüber. Trotz ihrer Selbständigkeit, trotz des Gegensatzes in ihrem Charakter, den beide Themen zeigen, sollen sie sich dennoch zu einer Einheit ergänzen..., die man treffend mit dem Verhältnis von Mann und Weib verglichen hat (11; zur Metapher des Weiblichen und Männlichen siehe im folgenden Abschn. III. (2) A. B. Marx 1845);
K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926): Nach Erreichung der Dominant- beziehungsweise Paralleltonart... folgt... ein zweites Thema, dessen Gestaltung zu der des Hauptthemas in festen Beziehungen steht und von ihr in bestimmter Weise abhängt. Dieses zweite Thema heißt daher Seitenthema (169 f.).

(2) Unter Abhebung vom Terminus Thema prägt A. B. Marx 1845 als Abschnittsbenennungen das BEGRIFFSPAAR HAUPTSATZ UND SEITENSATZ.
Terminologischer Ausgangspunkt ist dabei die Unterscheidung zweier Bedeutungen des Ausdrucks Satz als „Glied" oder „Teil", wie sie Marx in einem Art. für G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* (Bd. VI, Stuttgart 1838) vorgegeben hat:

Satz, kommt in der Musik in verschiedenen Bedeutungen vor. E r s t e n s versteht man darunter jedes einzelne Glied eines Tonstücks oder einer Melodie, das an und für sich einen vollständigen Sinn ausdrückt... Jedes Tonstück hat... einen H a u p t s a t z , d. h. ein solches vollständiges Glied, das der Ausarbeitung des Ganzen zu Grunde liegt... Gewöhnlicher nennt man einen solchen Hauptsatz T h e m a ... Die z w e i t e Bedeutung des Wortes S a t z in der Musik ist: die Verbindung mehrerer einzelner Glieder (solcher Sätze in jenem ersten Sinne) zu einem größeren Hauptheile des Ganzen (147).

In Übereinstimmung damit ist der Begriff des Themas in Marx' genetischer Formentheorie als die einheitstiftende Grundlage des polyphonen Kompositionsprinzips angesiedelt, als „Inhalt jeder Stimme, das für jede gewissermaassen Bestimmte oder Gesetzte, das T h e m a einer jeden" (*Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. II, Lpz. 1838, 155), während die Bezeichnungen Haupt- und Seitensatz im Zuge einer Entfaltung der Lied- zur Sonatensatzform gemäß dem Modell des Aufbaus spezifischer mus. Formen aus der Addition

einzelner, als Teile fungierender „Sätze" entwickelt werden. Allerdings spricht Marx im Kap. *Umriss der zusammengesetzten Kunstformen* (ibid., 475 ff.) zunächst von Haupt- und Nebensatz, als er von der dreiteiligen Liedform die Rondoformen, bei denen ein „Nebensatz ... auf den ersten, den Hauptsatz zurückzuführen hat", sowie von der zusammengesetzten Liedform („Lied mit Trio") die Sonatenform herleitet:

Die Rondoform lehnt sich ihrem Grundrisse nach an das Lied mit drei Theilen; wir sehen es an diesem Schema:

Ruhe	Bewegung	Ruhe
erster Theil	zweiter Theil	(erster als) dritter Theil
Hauptsatz	Gang	Hauptsatz

Eben so können wir dem Doppelliede (Lied mit Trio)... eine Form abgewinnen, in der zwei Hauptsätze neben einander auftreten, abwechselnd mit Nebensätzen und verbindenden Gängen. Diese Form wollen wir Sonatenform nennen (482).

Erst in der daran anknüpfend verfaßten Fortsetzung seiner Kompositionslehre präzisiert Marx das gegenseitige Verhältnis der besagten Formteile mit dem Begriffspaar Haupt- und Seitensatz bei der Erörterung der sogenannten „zweiten Rondoform", indem es über einen in Erweiterung der „ersten Rondoform" zwischen die Wiederholung des „Hauptsatzes" eingeschobenen „neuen Satz" heißt:

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. III (Lpz. 1845): Auch ist er... Nebensache im Verhältniss zum Hauptsatze, von dem wir ausgegangen und auf den wir zum Schlusse zurückkommen, – dessen Name (Hauptsatz) auch nun erst vollkommen gerechtfertigt ist. Im Gegensatze zu ihm wollen wir den neuen Satz – Nebensatz, – oder, da sich künftig noch andre Sätze finden werden, denen dieser Name eben so wohl oder besser gebührt, Seitensatz nennen; er stellt sich jenem als zweiter, wenn auch untergeordneter Satz zur Seite.
Hiermit ist die zweite Rondoform der Hauptsache nach karakterisirt. Sie enthält Hauptsatz – Seitensatz – Hauptsatz, so wie die erste Rondoform Satz, Gang und Satz enthielt (101 f.).

Insofern die als Haupt- und Seitensatz gekennzeichneten Abschnitte ihrerseits aus „Sätzen" – in der im Lexikonart. (1838) definierten ersten Bedeutung des „Gliedes" – gestaltet sind (als Periode, Liedform oder offene Satzkette), verwendet Marx aufgrund stilistischer Erwägungen zuweilen synonym die Ausdrücke Haupt- und Seitenpartie:

Wenn Haupt- oder Seitensatz aus zwei oder mehrern Sätzen besteht, wollen wir – um die ewige Wiederholung des Wortes Satz... zu vermeiden, gelegentlich die Ausdrücke Partie, Hauptpartie, Seitenpartie benutzen (211, Anm.).

Und im Hinblick auf die als erster Teil der Sonatenform aus der Abfolge „HS. SS. G. SZ." (213; Hauptsatz, Seitensatz, Gang, Schlußsatz) bestehende Exposition umreißt Marx die im Begriffspaar Haupt- und Seitensatz paradigmatisch unmittelbar ins Wort erhobene Idee der Relation zweier hierarchisch abgestufter, aber gleichberechtigter mus. Kontrastbildungen, die sich im Sinne einer Verbindung von „Weiblichem" und „Männlichem" – eine vermutlich von W. von Humboldt angeregte (vgl. C. Dahlhaus 1984), später im oberflächlichen Gebrauch zur Trivialität banalisierte Metapher – zu einer qualitativ höheren, vollkommeneren Einheit ergänzen:

Vom Seitensatze gilt, was wir schon bei dem Hauptsatz erkannt haben: er kann die Gestalt des Satzes, der Periode, der zweitheiligen Liedform sogar haben, oder eine Reihe von Sätzen darstellen. Stets folgt sowohl seine Bildung als die ganze fernere Entwickelung des ersten Theils dem Gesetz, das die Bildung des Hauptsatzes und der fernere Gang der Hauptpartie geben...
Im Allgemeinen wissen wir vom Seitensatze bereits Folgendes:
Erstens. Er hat mit dem Hauptsatze... ein Ganzes zu bilden, folglich eine gewisse Einheit und Einigkeit zu bewahren, dabei aber doch
Zweitens sich von ihm entschieden als ein Anderes, als ein Gegensatz loszulösen durch den Inhalt, namentlich durch die Modulation, gern auch durch die Form; Haupt- und Seitensatz sind zwei Gegensätze zu einander, die in einem umfassenden Ganzen zu einer höhern Einheit sich innig vereinen.
In diesem Paar von Sätzen ist drittens der Hauptsatz das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter Gebildete..., das Herrschende und Bestimmende. Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung Nachgeschaffne, zum Gegensatz dienende, von jenem Vorangehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen. Eben in solchem Sinn ist jeder der beiden Sätze ein Andres und erst beide miteinander ein Höheres, Vollkommneres.
Aber in diesem Sinn und der Tendenz der Sonatenform ist auch viertens begründet, dass beide gleiche Berechtigung haben, der Seitensatz nicht blos ein Nebenwerk, ein Nebensatz zum Hauptsatz ist... (272 f.).

Andere Theoretiker haben Marx' Terminologie für die Gliederung der Exposition der Sonatinen- beziehungsweise Sonatenform größtenteils unverändert übernommen:

L. Bußler, *Mus. Formenlehre* (Bln 1878): Der erste Theil der Sonatinenform zerfällt in fünf untereinander eng verbundene Unterabtheilungen verschiedener Ausdehnung:

1) Hauptsatz oder erstes Thema.
2) Vermittlungssatz.
3) Seitensatz oder zweites Thema.
4) Schlusssatz.
5) Coda oder Anhang (115);

H. Kling, *Populäre Kompos.-Lehre* (Hannover o. J. [1894]): Der erste Allegrosatz besteht gewöhnlich aus

dem Hauptsatz, dem im ersten Teile der Seiten- und Schlusssatz folgt... (316);
A. Richter, *Die Lehre von d. Form in d. Musik* (Lpz. 1904): Das Schema des ersten Teils ist das folgende:

1. Hauptsatz.
2. Übergang.
3. Seitensatz.
4. Schlußsatz mit Anhang.

Unter Hauptsatz ist in der Sonate etwas anders zu verstehen, als in der zusammengesetzten Liedform. In letzterer bildet er einen mehrteiligen Liedsatz von mitunter beträchtlicher Ausdehnung, in der Sonate ist er meist einteilig, d. h. nur aus einer Konstruktion (Satz oder Periode) bestehend und infolgedessen gewöhnlich von keinem großen Umfang (kurze Themen sind zum Zweck der Verarbeitung vorzuziehen), auch ist er nicht wie in der Liedform in sich abgeschlossen, und ohne Korrespondenz mit den übrigen Teilen, sondern im Gegenteil mit diesen thematisch verwachsen (106 f.);
W. Fischer, *Instrumentalmusik von 1750–1828*, in: G. Adler, *Hdb. d. Musikgesch.* (Ffm. 1924): Die Exposition... beginnt mit dem Hauptsatz, einer mehr oder weniger geschlossenen Melodie in der Grundtonart, dann führt die Überleitungsgruppe... zur Seitentonart..., in welcher der melodisch kontrastierende Seitensatz erscheint (718).

Freilich werden die Begriffe des Haupt- und Seitensatzes einerseits sowie des Themas andererseits nicht immer eindeutig voneinander geschieden, worauf einige Autoren mit ausdrücklicher Kritik reagieren. So bemängelt Bußler in einer modifizierten Fassung seiner *Mus. Formenlehre* (Bln ²1894) die Gleichsetzung dieser Bezeichnungen als „populäre" Unsitte, die zu vermeiden sei:

Der erste Theil der Sonatinenform zerfällt in fünf untereinander eng verbundene Formglieder verschiedener Ausdehnung:

1. Hauptsatz (populär erstes Thema genannt)...
3. Seitensatz (populär zweites Thema genannt)... (118);

Man unterscheide wohl zwischen *Theilen*, den grossen Hauptabschnitten des ganzen sonatenförmigen Satzes, und *Gliedern*, den Unterabtheilungen der Theile. Auch bediene man sich nicht der populären Ausdrücke „erstes, zweites Thema", die schwankend und ungenau sind, sondern der hier gegebenen musikalisch-technischen Ausdrücke: Hauptsatz, Vermittlungssatz etc. (126 f.).

Und mit der näheren Begründung, daß die entsprechende Bezeichnungsinhalte durchaus nicht identisch seien, warnt ähnlich Richter:

op. cit.: Vor der Verwechslung der Begriffe „Hauptsatz" und „Hauptgedanken" (auch „Haupt-" oder „erstes Thema") hüte man sich, insofern letzterer wohl in ersterem enthalten ist, aber nicht immer ganz mit ihm zusammenfällt (107);
Für „Seitensatz" und „zweites Thema" gilt das betreffs der Begriffe „Hauptsatz" und „erstes Thema"... Gesagte (112).

Gleichwohl ist in der Folgezeit ein ambivalenter Wortgebrauch vorherrschend geblieben (ganz abgesehen von S. Jadassohns singulärer Eigenwilligkeit, für die Überleitung den Ausdruck „das erste Thema mit dem zweiten verbindender... Seitensatz" zu benutzen [*Die Formen in d. Werken d. Tonkunst*, Lpz. 1885, ²1894, 84]). Während beispielsweise Leichtentritt zwar keine Definitionen gibt, aber in der Verwendung die Termini Haupt-, Seitensatz und Thema weitgehend zu unterscheiden scheint, begegnen sie vielerorts in wechselnden Konstellationen – nicht zuletzt unter Einschluß des Begriffs Gedanke (vgl. oben, II. (4)(a) – mit changierenden Bedeutungsnuancen, und nur im RiemannL sowie im Honegger/MassenkeilL werden sie exemplarisch in Einzeleinträgen gesondert:

H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1911): Nicht selten... kommt das Hauptthema gar nicht recht zu einem Abschluß, sondern mündet fast unmerklich in die Überleitung ein, die... in den Seitensatz führt. In anderen Fällen hat der Hauptsatz nicht nur ein Hauptthema, sondern eine ganze Gruppe von Themen (135);
S. G. Kallenberg, *Mus. Kompositionsformen*, Bd. II (Lpz. u. Bln 1913): Die Sonatenform... unterscheidet sich von der Liedform hauptsächlich dadurch, daß einem Hauptthema ein zweites nicht minder wichtiges Thema, der sogenannte Seitensatz oder das Seitenthema, gegenübertritt... Der Seitensatz... soll... mit dem Hauptsatz einen ausgesprochenen Kontrast bilden (84);
E. Ratz, *Einführung in d. mus. Formenlehre* (Wien 1951): Das charakteristische Merkmal der klassischen Instrumentalformen ist die Ausbildung verschiedener, in ihrer Funktion deutlich unterscheidbarer Gebilde: Hauptgedanke, Überleitung, Seitensatz bzw. Nebengedankengruppe, Schlußsätze, Durchführung (22);
R. Stephan, Art. *Sonate*, in: *Musik*, FischerL V (Ffm. 1957): Die Sonate beginnt mit einem einigermaßen in sich geschlossenen musikalischen Gedanken..., dem sogenannten *Hauptsatz* (auch „erstes Thema" genannt)... Der *Seitensatz* – seine Bezeichnung als „zweites Thema" sollte vermieden werden, da vielfach... die Überleitungsgruppe schon ein zweites oder gar drittes Thema bringt – ... ist in sich weit weniger geschlossen als der Hauptsatz und bringt in der Regel neue musikalische Gedanken, meist gegensätzlichen Charakters (313 f.);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl., hg. von H. H. Eggebrecht (Mainz 1967): *Hauptsatz*. In der Sonatensatzform enthält der Hauptsatz als erster Teil der Exposition das häufig periodisch in Vorder- und Nachsatz gegliederte Hauptthema... Der Hauptsatz kann aus mehreren thematischen Gedanken gebildet sein.., auch zwei Hauptthemen enthalten... (368 b);
Seitensatz, der dem Hauptsatz folgende 2. Teil der Exposition... Seitensatz und Seitenthema sind nicht immer identisch, da im Seitensatz mehr als ein Thema erscheinen kann (862 b);
Art. *Hauptsatz*, in: Honegger/MassenkeilL, Bd. IV (Freiburg i. Br. 1981): Im Hauptsatz... ereignet sich die Exposition oder Evolution des ersten Themas. In der Regel erklingt es zweimal... Bisweilen werden in locker

gefügten Sonatensätzen mehrere verschiedene Gedanken zum Hauptsatz verbunden (47 b f.);
W. Seidel, Art. *Seitensatz*, ibid., Bd. VII (Freiburg i. Br. 1982): Der Seitensatz, der meist mit einem Gedanken von thematischer Prägnanz, dem sogenannten zweiten Thema, beginnt, ist der Ansatz einer weitgespannten, bisweilen virtuosen Ausbreitung... (327 a).

Lit.: C. Dahlhaus, Ästhetische Prämissen d. „Sonatenform" bei Adolf Bernhard Marx, AfMw XLI, 1984.

IV. Im Übergang zum 20. Jh. gewinnen zunehmend retrospektive, systematisch-historisierende Begriffsinterpretationen an Gewicht.

(1) Hieraus resultiert eine definitorische Unterscheidung zwischen ‚Fugenthema' und ‚modernem Sonatenthema', wie sie ansatzweise A. Reißmann anspricht, der vom einheitstiftenden, melodischen „Fugenthema" die auf dem Kontrastprinzip von „Haupt- und Nebensatz" (siehe oben, III. (1)) basierende „Thematik" homophoner Instrumentalformen abhebt:

Mendel/ReißmannL, Bd. X (Bln 1878), Art. *Thema*: Aus der Verarbeitung eines... Themas entsteht zunächst die Fugenform. Da diese hauptsächlich aus dem Thema hervortreibt, so muss dies natürlich besonders reiz- und inhaltvoll sein. Manche Theoretiker haben als Regel für die Gestaltung des Fugenthemas festsetzen wollen: dass es nicht kürzer als zwei und nicht länger als acht Tacte sein soll... Die Regel ist... dahin abzuändern, dass ein Fugenthema genau so weit auszuspinnen ist, dass es seinen melodischen Gehalt vollständig erschöpft... (169);
Andrer Art ist die Thematik bei der Sonate und den verwandten Formen der Ouverture oder beim Rondo. Beim Sonatensatz wird die Wirkung durch den Contrast das eigentlich Erzeugende und so stellt sich der erste Theil in zwei Sätzen dar, im Haupt- und Nebensatz... Gewöhnlich herrscht im Nebensatz das Lied- und Gesangmässige vor... Der Hauptsatz hält dem gegenüber mehr die dialektische Entwickelung eines oder mehrerer charakteristischer Motive fest... (170).

Besonders eingehend widmet sich H. Riemann einer zahlreiche mus. Kriterien umfassenden – diese indes verabsolutierenden – Begriffserörterung, wobei seine früheste Definition von einer Abgrenzung gegenüber dem Motiv als bloßem „Keim thematischer Gestaltung" (zit. → *Motivo* IV. (1)) ausgeht, um als Norm für den Terminus Thema „ein wirklich geschlossenes Sätzchen" zum Beispiel in Gestalt eines agogisch-dynamisch-diastematisch charakteristisch entwickelten Gebildes festzulegen:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Thema*: Die Themata mancher Fugen sind freilich nicht viel mehr als Motive... (915 b);
Gewöhnlich versteht man jedoch unter Thema ein wirklich geschlossenes Sätzchen, wie es z.B. Variationen zu Grunde gelegt zu werden pflegt...; in diesem Sinn ist manchmal erst eine ganze Fuge ein Thema, sofern gerade bei dieser Kunstform ein voll befriedigender Abschluß prinzipiell bis zum Ende hinausgeschoben wird... (915 a);
Der Ausdruck in d. Musik, Sammlung mus. Vorträge, Nr. 50 (Lpz. 1883): Ein geringes Antreiben des Tempos eignet der ersten Entwickelung eines musikalischen Themas ebenso, wie ihr das Steigen der Tonhöhe und das *Crescendo* eigenthümlich ist; umgekehrt eignet der Wendung zum Schluß, dem Ausleben des Themas ein geringes Verlangsamen, das oft genug so bedeutend ist, daß es die Notenschrift nicht mehr ignorirt, sondern als wirkliches *Ritardando* fordert; gleichermaßen ist aber auch das Fallen der Tonhöhe und das *Decrescendo* für den Schluß charakteristisch (47).

Den Gesichtspunkt, daß anders als in der Fugenkompos. „die Themen eines Sonatensatzes... die Ergebnisse eines länger ausgesponnenen motivischen Bildens" sind (RiemannL, Lpz. [4]1894, Art. *Thema*, 1070 a), präzisiert Riemann in seinen anschließenden Publ. mit immer wieder modifizierten Umschreibungen im Sinne der Beteiligung sämtlicher Bestimmungsmerkmale einer homophonen mus. Faktur als Spefizikum für „eine neue erweiterte Bedeutung des Begriffes ‚Thema'":

Die Bedeutung d. Tanzstücke für d. Entstehung d. Sonatenform (1895), in: *Präludien u. Studien* III (Lpz. 1901): Thema nicht nur als charakteristisches, melodisch-rhythmisches Motiv, sondern als Komplex einer in sich geschlossenen Ausführung einer Melodie bis zur Länge eines Satzes, einer Periode, mitsamt dem harmonischen Apparat der Begleitstimmen... (162);
Gesch. d. Musik seit Beethoven (Bln u. Stuttgart 1901): Das Wesen des neuen Themabegriffs im Gegensatz zum Thema des Fugenstils ist das Zusammenwirken der Gesamtheit der Stimmen, so daß nicht mehr nur ein Melodiebruchstück wechselnd die Stimmen durchläuft, sondern ein zusammengesetztes Gebilde von prägnanter Physiognomie auftritt, an dessen melodischer, rhythmischer und harmonischer Struktur alle Stimmen Anteil haben (12).

Des weiteren akzentuiert Riemann als Eigenheiten des „modernen Themas" die Aspekte des Aufbaus aus gegensätzlichen Motiven unter Einschluß weiterer, kontrastierender kompositorischer Faktoren sowie der durch unterschiedliche Instrumentierung und Figuration bewirkten Variabilität der Erscheinung:

Große Kompositionslehre, Bd. I (Bln u. Stuttgart 1902): Das moderne Thema ist... eine... Melodie, die aus einer ganzen Reihe einzelner Motive zusammengesetzt ist, die auch wesentlich durch die Art der Beteiligung der Begleitstimmen gegeneinander kontrastiert sind, sei es daß wuchtigen Forte-Harmonien einschmeichelnde weiche Melodiephrasen mit nur angedeuteter Harmo-

nie gegenübertreten, oder flüchtige Gänge und Läufe mit gedehnten Seufzern u. dgl. wechseln, so daß dynamische Kontraste, gegensätzliche Artikulation (*legato* und *staccato*), rhythmische Mittel aller Art u.s.w. in bunter Mischung an der Aufstellung des Themas beteiligt sind (414 f.);
op. cit., Bd. III (Stuttgart 1913): Das moderne Thema... ist... ein wohlausgestattet mit harmonischem und rhythmischem Detail einhergehender ausgeführter Satz, der allerdings in der Symphonie, überhaupt der Orchestermusik, durch einfachere oder vollere Instrumentierung auch durch reichere figurative Ausgestaltung (die ihm aber auch z. B. der Klavier- oder Quartettsatz oft gibt) seine äußere Erscheinung sehr stark verändern kann, ohne aber doch seine grundlegenden charakteristischen Eigenschaften einzubüßen (151).

G. Adler trennt ausdrücklich „radikal" zwischen „Fugenthema" und „Thema eines Sonatensatzes", indem er als Unterscheidungsmerkmale melodisches Prinzip und Eingebundenheit in den polyphonen Kontext einerseits sowie „harmonische Ergänzung" und bis zur motivischen Reduktion reichende Eigenständigkeit andererseits hervorhebt und damit – abweichend von Riemann – nicht nur das jeweils in Rede stehende, einzelne mus. Phänomen, sondern auch dessen Funktion im übergeordneten kompositorischen Ganzen bedenkt:

Der Stil in d. Musik (Lpz. [1911] [2]1929): Ein Fugenthema unterscheidet sich radikal vom Thema eines Sonatensatzes... Es muß vor allem in seinem melodischen Gange in sich Genüge finden, während das Sonatenthema auf harmonische Ergänzung angewiesen sein kann, um seinem Ausdruckscharakter zu entsprechen, ihn zu erreichen (54);
Ein richtiges Fugenthema unterscheidet sich auf den ersten Blick von einem Sonatenthema; das letztere kann sich eventuell auf ein Motiv beschränken, also auf ein Teilglied reduziert erscheinen, nie aber kann ein Fugenthema solch dezimierte Gestalt haben. Dieses muß so beschaffen sein, daß es bei aller Prägnanz auch einem Kontrapunkt Gelegenheit zur Entfaltung gibt, was beim Sonatenthema nicht nötig ist. Kurz, das Fugenthema muß zur Behandlung im polyphonen Satz tauglich sein, als Individuum in Reih und Glied stehen, während das Sonatenthema vollkommen selbstherrlich auftreten kann (55).

Entschiedener noch argumentiert A. Halm aus der Perspektive einer musikgeschichtlichen Antithese von Fugen- und Sonatenform mit J. S. Bach und L. van Beethoven als Protagonisten, um den Begriff des „lebensvollen", formal „aktiven" Themas der Fuge gegenüber dem „passiven", zum „Material" der Formbildung degradierten der Sonate herauszuarbeiten:

Von zwei Kulturen d. Musik (München [1913] [2]1920): Beethoven... komponiert nicht Themen, sondern einen ganzen Satz, eine ganze Sonate. Bach komponiert Themen, ordnet ein Geschehen innerhalb des Themas, disponiert über Kräfte, organisiert Kräfte zu einem lebensfähigen thematischen Körper. Beethoven „d i s p o n i e r t" die Kräfte, welche selbst die Themen sind, er „legt sie auseinander", lässt sie sich mit sich „auseinandersetzen". Er führt sie, schickt sie, zerrt sie hin und her, sie sind ihm gefügig und zu Willen, er behandelt sie manchmal wie leblose Wesen; er zerspaltet und zerhackt sie. Bach, der Schöpfer lebensvoller Themen, sieht in diesen auch Geist von seinem Geist, er hat Ehrfurcht vor ihnen... (77);
Harmonie und Rhythmus sind in der Sonate die eminent formbildenden Kräfte, die Themen sind das Material, und gerade in der klassischen Sonate sind sie von untergeordnetem Wert. Hier kann man wirklich aktiv und passiv unterscheidend sagen, dass die Thematik in der Fuge gebietend und tätig, in der Sonate dienend und leidend sei.. (117).

Hingegen erachtet K. Blessinger aufgrund einer geradewegs diametral entgegengesetzten Prämisse die Verwendung des Terminus Thema für die Fugenkompos. nur stark eingeschränkt als berechtigt, da er als konstitutive, an der Sonatenform orientierte Begriffskriterien „Verarbeitung" und „Geschlossenheit" (zit. oben, am Ende des Abschn. II. (2)) sowie „eine metrische Gliederung" postuliert, die bei der Fuge fehle:

Grundzüge d. mus. Formenlehre (Stuttgart 1926): Daraus ergibt sich, daß es zu einer geschlossenen Themenbildung überhaupt nicht kommt; ...in der Fuge darf man von einem „Thema" eigentlich nur reden, sofern es sich um satztechnische Dinge handelt, denn innerhalb der melodischen Bewegung der einzelnen Stimme ist eine wirkliche Abgrenzung des Themas nur in seltenen Fällen unmittelbar dem Hörer nahegebracht (92);
Wir haben... den Begriff des Themas verhältnismäßig eng umgrenzt und vorausgesetzt, daß ein Thema späterhin irgendwie abgewandelt werden muß. Diese Voraussetzung trifft für die Sonatenform unbedingt zu... (162).

H. Besseler wiederum geht aus vom instrumentalen, in Form und Affekt spezifisch geprägten „Charakterthema", das J. S. Bach seit 1722 paradigmatisch verwirklicht habe –

Charakterthema u. Erlebnisform bei Bach, Kgr.-Ber. Lüneburg 1950: So hat die Fugenwelt des Wohltemperierten Klaviers ihren geistigen Mittelpunkt im Charakterthema (18) –,

sowie vom ebenfalls dort angesiedelten „*Individualthema*" (13) eines subjektiv-menschlichen Selbstausdrucks, das in der mus. Klassik als „‚Individualthema' der Neuzeit" (*Bach als Wegbereiter*, AfMw XII, 1955, 13) „ein Aufgreifen des Charakterthemas in persönlicher Form" (19) bedeute.
Vor dem Hintergrund derartiger, die Musiktheorie und -ästhetik des 20. Jh. prägender terminologischer Verwicklungen und Widersprüchlichkeiten, eigenwilliger Bestimmungsversuche und dogmatischer Bedeutungseingrenzungen (symptomatisch etwa auch E. Ratz' Verengung des Begriffs Thema auf eine diastemati-

sche Substanz; zit. → *Motivo*, gegen Ende vom Abschn. IV. (3)) – angesichts deren M. Wehnert 1966 treffend „eine geradezu verständigungsfeindliche Vielfalt und Vieldeutigkeit" (286) konstatiert hat –, vertritt C. Dahlhaus 1957 eine gleichsam neutrale, musikhistorisch stark relativierende Position, die einseitige Festlegungen vermeidet, um allerdings 1961 unter Berufung auf den „Sprachgebrauch" (und in Anknüpfung an Riemann) vier Begriffsaspekte als fundamental einzukreisen:

Art. *Melodik*, in: *Musik*, FischerL V (Ffm. 1957): Der Begriff *Thema* wechselt seinen Inhalt nach den Formen, die auf einem Thema beruhen. Die Themen in den Motetten seit dem späten 15. Jh. sind Melodien oder Melodieteile zu Sätzen oder Satzteilen des Textes... Das Thema einer *Chaconne*... ist eine Baßmelodie... Ein Fugenthema ist ein Vordersatz mit einer Fortspinnung... Die Themen in den älteren Konzerten (vor ungefähr 1750) sind aus einem Vordersatz, einer Fortspinnung und einem kadenzierenden Epilog zusammengesetzt... Ein Thema zu *Variationen* ist eine Periode oder eine aus zwei oder drei Perioden zusammengesetzte Form... Das Hauptthema eines Satzes in *Sonatenform* ist fast immer eine Periode..., die in verschiedene, oft gegensätzliche Motive zerlegt werden kann... (200 f.);
Art. *Melodie*, MGG IX (Kassel 1961): Von einem Thema fordert der Sprachgebrauch 1., daß es aus verschiedenen Motiven gebildet ist... Ein Thema soll 2. deutlich begrenzt sein; ein Melodiestück, das in einer Motette des 16. Jh. durchimitiert wird, kann, wenn die einzelnen Stimmen ohne Zäsuren den gleichen Anfang verschieden fortsetzen, nur in dem uneigentlichen Wortgebrauch „Thema" genannt werden, den die Anführungsstriche verraten. Von einem Thema... erwartet man 3., daß es ausgearbeitet wird, und 4., daß es *„ein Gebilde von Charakter und bestimmter Physiognomie"* sei (H. Riemann). Terminologische Verlegenheit oder Verwirrung entsteht immer dann, wenn eine oder mehrere Bestimmungen des Begriffs ausfallen (31).

Lit.: M. Wehnert, Art. Thema u. Motiv, MGG XIII, Kassel 1966.

(2) In funktionaler Hinsicht auf den Begriff des Themas wird im 20. Jh. insbesondere das Moment der Entwicklung im Sinne eines offenen, prozessualen Formprinzips akzentuiert.
Dabei konzentriert sich diese theoretische Perspektive hauptsächlich auf die Musik des 19. Jh., wie es ansatzweise in A. Halms dramatisch-poetologischen Charakterisierungen der „Sonatenthemen" als Träger einer „Handlung" beziehungsweise „Geschichte" anklingt:

Von zwei Kulturen d. Musik (München [1913] [2]1920): Die Sonatenform weist... einen Gang der Handlung auf; diesem dienen die Hauptthemen und die Art, wie sie verarbeitet werden... (32);
Zur Phänomenologie d. Thematik, in: *Von Grenzen u. Ländern d. Musik* (München 1916): Gleich schon der thematische Anfang ist in der Sonate... ein Stück der ganzen, organisatorisch musikalischen Konzeption..., und so wollen auch diese Sonatenthemen vor allem nach der durch sie ermöglichten, ja heraufbeschworenen Geschichte beurteilt werden... (201 f.).

Ähnlich gewinnt A. Schmitz aus der eingehenden Analyse der kompositorischen Prinzipien L. van Beethovens die Einsicht, daß „Themenaufstellung und -verarbeitung in Beethovens Sonatenform immer mehr in einander übergreifen" (*Beethovens „Zwei Prinzipe"*, Bln u. Bonn 1923, 66), und registriert eine damit verbundene „Wandlung, die der Begriff des Hauptthemas erfährt":

Immer deutlicher und eigenwilliger schält sich aus dem Themakomplex ein Themakern heraus, bis endlich dieser Themakern das eigentliche Thema selbst genannt werden kann (66 f.).

Und in unmittelbarer Beziehung auf den Gesichtspunkt einer solchen Evolution, die sowohl „im Thema selbst" wirksam ist als auch den gesamten Satzverlauf bestimmt, ersinnt Schmitz die signifikante Bezeichnung „Entwicklungsthema":

Das romantische Beethovenbild (Bln u. Bonn 1927): Während Themen Mozarts... eine gewisse Starrheit behalten, löst Beethoven schon im Thema selbst die Kräfte motivischer Evolution und läßt bei seinen Entwicklungsthemen die Schranke zum folgenden Satzabschnitt... fallen (106 f.);
Beethovens klare Voraussicht... zeigt sich schon in jedem Entwicklungsthema. Seine ungeheure Kunst besteht hier einerseits darin, daß die Evolution im Thema den Evolutionen in der Überleitung, Durchführung, Reprise und Coda nicht zu sehr vorgreift und diesen letztgenannten Abschnitten nicht den Wind aus den Segeln nimmt, andererseits darin, daß dem Thema trotz seiner Entwicklungstendenzen immer noch eine hinreichende Stabilität gesichert ist, um alle kommende Entwicklung zu tragen (108).

H. Mersmann exponiert den Begriff des „offenen", auf „Entwicklung" drängenden Themas in einem prinzipiellen Gegensatz zur „geschlossenen", eine statische Folge gleichwertiger Teile nach sich ziehenden Periode, wobei seine mus.-funktional begründete Auffassung in der Definition des Motivs als elementarer formbildender „Kraft, gestauter Energien" (zit. → *Motivo* IV. (3)) wurzelt:

Angewandte Musikästhetik (Bln 1926): Der Dualismus eines offenen und geschlossenen Formprinzips in der Musik wirkt sich in allen Dimensionen aus... Die P e r i o d e ist der Ausdruck eines geschlossenen Formprinzips, das T h e m a als Form bleibt geöffnet. Die Spannungen der Periode sind gering und ohne Triebkraft, die des Themas groß, konzentriert und drängen zur Entwicklung...
Der Ablauf der Perioden ist Raum, die Entwicklung des Themas ist Kraft... Das Thema ist offen; seine einmalige Formspannung bewirkt, daß eine Reihe anderer Bildungen von geringerer Formkraft als Funktionen aus

ihm herauswachsen: Nebengedanken, Episoden, Bewegungen, Überleitungen, Kodaformeln (95).

Mersmanns Sichtweise gipfelt in der Umschreibung des Begriffs Thema als „synthetische Konzentration" der „Entwicklung" schlechthin:

Die Erkenntnis des Themas ist kaum möglich ohne Einbeziehung der Entwicklung, welche es trägt. Und die Untersuchung des Themas kommt ganz von selbst dazu, in ihm diese Entwicklung mit zu sehen, es gleichsam rückwärts zu lesen, nicht als Basis einer folgenden Entwicklung sondern als deren synthetische Konzentration, wie das Kunstwerk ja auch häufig die Urform des Themas als letztes Ziel auf die Höhe der Entwicklung stellt (349).

A. Schönberg reflektiert den Terminus Thema auf der Grundlage einer Kritik an dessen Gleichsetzung mit der Bezeichnung Melodie (siehe oben, am Schluß des Abschn. II. (3)); er sei „einer der mißbrauchtesten Termini im musikalischen Wortschatz", da er „unterschiedslos auf viele verschiedene Strukturen angewandt" werde:

Fundamentals of Mus. Compos. (verfaßt zw. 1937 u. 1948), hg. von G. Strang (London 1967): This term is one of the most misused terms in the musical vocabulary. It is applied without discrimination to many different structures (101, Anm. 1).

Demgegenüber betont Schönberg die einem „Thema" inhärenten, konstitutiven Begriffskriterien „Unruhe, Konflikt, Probleme", die eine Lösung im Formverlauf fordern, der seinerseits mit den Metaphern „‚Abenteuer', ‚Notlagen'" und konkret kompositorisch als „Ausarbeitung", „Entwicklung", „Kontrast" qualifiziert ist:

The term *theme* is here used to characterize specific types of structure, of which many examples can be found in sonatas, symphonies, etc. (101);
Every succession of tones produces unrest, conflict, problems... Every musical form can be considered as an attempt to treat this unrest... A theme solves the problem by carrying out its consequences...
The formulation of a theme assumes that there will follow ‚adventures', ‚predicaments', which ask for solution, for elaboration, for development, for contrast... (102).

Eine buchstäbliche Verknüpfung mit dem Begriff des Prozesses führt als erster R. Réti herbei, der indes unter grundsätzlichem Hinweis auf den „beständigen Fluß und Gang kompositorischer Schöpfung" in Konfrontation mit dem Ausdruck motif für den primären kompositorischen Impuls (zit. → *Motivo* V.) „die ganze Vorstellung eines ‚Themas'" im Sinne eines eindeutig bestimmbaren mus. Phänomens als problematisch in Zweifel zieht:

The Thematic Process in Music ([New York 1951] London ³1961); A *theme*... could be defined as a fuller group or „period" which acquires a „motivic" function in a composition's course. Since, however..., in a work of higher structural form no group can be entirely outside the motivic unity, the whole conception of a „theme" becomes somewhat problematical...
In general, the author does not believe in the possibility or even desirability of enforcing strict musical definitions. Musical phenomena come to existence in the constant fluency and motion of compositional creation. Therefore any descriptions of them must finally prove but approximations (12, Anm. 1).

Im Anschluß an Rétis theoretische Perspektive, aber in zusätzlich gleichsam positiver Verbindung mit Mersmanns Kennzeichnung des „Themas" als „synthetische Konzentration" einer „Entwicklung", setzt K. H. Wörner thematische „*Entelechie*" und daraus mittels – wie es vage lautet – „geistiger" Kräfte entfaltete „prozeßhafte Vorgänge" ineins, und zwar mit der dezidierten Zuspitzung, daß eine Definition des Begriffs Thema überhaupt nur aus der Erkenntnis der interdependenten, teleologischen „Prozeßvorgänge in der Musik" möglich sei:

Das Zeitalter d. thematischen Prozesse in d. Gesch. d. Musik, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XVIII (Regensburg 1969): Jedes Thema ist eine *Entelechie*, die in den einzelnen Teilen die Möglichkeit eigener Entfaltung gesetzlich in sich trägt. Die Kräfte, welche die prozeßhaften Vorgänge auslösen und damit vorantreiben, sind primär geistiger Art, nicht emotionalen Charakters (XIII);
Das Wort *Prozeß* enthält von seinem lateinischen Ursprung her die Tendenz einer Bewegung, die planend, auf ein Ziel zu fortschreitet... Im procedere, in den Prozeßvorgängen, liegt ein Dynamismus, der Wille zur Wandlung, mit dem festen Ziel im Auge, mit dem Blick auf eine neue Form, eine neue Welt, die dem Vorausgegangenen entsteigt.
Das Material, in dem sich diese Prozeßvorgänge in der Musik spiegeln, ist das Thema. Im Zeitalter der thematischen Prozesse muß das Wesen des Themas aus den Prozessen heraus verstanden werden und erfaßt und umgekehrt der Vorgang der Prozesse aus dem Thema. Das Thema ist das bildungsfähige und zu bildende Material. Daß der Begriff des Themas nur aus und immer nur mit dem Blick auf die Prozeßvorgänge definiert werden kann, ist damit erst in jüngster Zeit voll erkannt worden (XIII f.).

Lit.: M. WEHNERT, Musik als Mitteilung, Lpz. 1983.

V. Infolge der radikalen Preisgabe tradierter Kompositionsprinzipien besitzt der Terminus Thema im 20. Jh. IM BEREICH DER NEUEN MUSIK SCHWINDENDE THEORETISCHE AUSSAGEKRAFT.

Paradigmatisch tritt dieser Sachverhalt in Werken der freien Atonalität (→ *Atonalität* III. (4)(b)) zutage, insofern dort zwar mus. Gebilde, die in überlieferter Weise Thema genannt werden können, aufgestellt, jedoch als solche nicht kompositorisch verarbeitet werden, womit ein zentrales Begriffsmoment entfällt; so konstatiert A. Webern im Blick auf A. Schönbergs *Drei Klavierstücke* op.

11 (1909) neben dem Verzicht auf motivische Arbeit (zit. → *Thematische Arbeit* IV. (1)):

Schönbergs Musik, in: *Arnold Schönberg* (München 1912): Einmal aufgestellt, drückt das Thema alles aus, was es zu sagen hat; es muss wieder neues kommen (41).

A. Schering expliziert die in Weberns Aussage enthaltene Begründung der Unvereinbarkeit eines intensivierten, expressionistischen Ausdrucksbedürfnisses mit dem „alten Themabegriff":

Die expressionistische Bewegung in d. Musik, in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart* (Lpz. 1919): Wie kann... der expressionistisch gerichtete Musiker noch am alten Themabegriff festhalten, wo er doch Visionen und Ekstasen, Gefühle und Lebenskräfte freimachen will, deren Ablauf und Kreisen nie, in keinem Augenblick sich durch Gegebenes binden läßt? Ein Thema hat nur Sinn, wenn es als Einheit aufgefaßt wird. Derartige Einheiten aber kennt die Ausdruckskunst... nicht; ihr starren immer nur unendliche Vielheiten entgegen, die alle ungetrennt ineinander überfließen (151).

Und E. Wellesz spricht bei der Erörterung von Schönbergs frei-atonalem Schaffen konsequent statt von „Themen" vom „motivischen Bestandteil":

Arnold Schönberg (Wien 1921): Das Neue dieser Kunst besteht... darin..., daß nicht Themen oder Motive aufgestellt werden, aus denen dann Konsequenzen gezogen sind, sondern daß jeder motivische Bestandteil in sich abgeschlossen ist und sich dennoch mit andern zu einem höheren Ganzen verschmelzen läßt (115).

Im Zusammenhang mit Schönbergs Erfindung der Zwölftontechnik erfährt der Begriff des Themas einen Rückgewinn kompositionstheoretischer Gültigkeit, abgegrenzt von neuartigen, mus.-konstruktive Aspekte benennenden Bezeichnungen wie Grundgestalt (im Sinne einer kompositorisch fundamentalen, bestimmten melodischen Tonfolge; → *Grundgestalt* III. (1)(a)) –

E. Stein, *Neue Formprinzipien* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Die Grundgestalt ist das Gesetz für das betreffende Stück. Sie ist nicht das Thema, sondern nur das Material für ein solches (293) –,

und vor allem Reihe:

Webern, *Der Weg zur Kompos. in zwölf Tönen* (Vortrag vom 2.3.1932), in: *Der Weg zur neuen Musik* (Wien 1960): Ein „Thema" ist die Zwölftonreihe im allgemeinen nicht (ed. W. Reich, 59).

Nicht zuletzt Schönberg selbst bemüht sich um eine weitestgehende Differenzierung des Verhältnisses, in dem aufgrund einer je spezifischen Kompositionsgenese „Reihe" (engl. „set") und „Thema" zueinander stehen können (wobei in der hs. Notiz 1932 mit dem Ausdruck Grundgestalt die Zwölftonreihe gemeint ist; → *Grundgestalt* IV. (1)):

Die Priorität (hs. 10./11.9.1932): Der größte Schritt war nicht der zu 12 Tönen, sondern die *Erfindung der zahllosen Mittel: aus einer Grundgestalt Themen* und alles übrige Material zu erschaffen... (ed. M. Beiche, *Terminologische Aspekte d. „Zwölftonmusik"*, Freiburger Schriften zur Musikwiss. XV, München u. Salzburg 1984, Anh., 161);
Compos. with Twelve Tones (Vortrag 1934/35; Fassung 1941), in: *Style and Idea* (erweiterte Ausg. London 1975): It does not make much difference whether or not the set appears in the composition at once like a theme or a melody, whether or not it is characterized as such by features of rhythm, phrasing, construction, character, etc. (ed. L. Stein, 219);
The possibilities of evolving the formal elements of music – melodies, themes, phrases, motives, figures, and chords – out of a basic set are unlimited (226);
In the simplest case, a part of a theme, or even the entire theme, consists simply of a rhythmization and phrasing of a basic set and its derivates, the mirror forms: inversion, retrograde, and retrograde inversion (227).

Verwirrung stiften kann freilich der Umstand, daß Schönberg den Terminus Thema nicht nur gemäß dem eben dokumentierten, tradierten Gebrauch für ein gestalthaft hervortretendes formales Element der Musik, sondern bis 1934 auch für das Original der Zwölftonreihe benutzt, indem er etwa in einer Analyse seiner *Variationen für Orch.* op. 31 (1926–28) die Grundform als „Thema-Form" apostrophiert:

Vortrag über op. 31 (1931), in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Ffm. 1976): Die meinen Variationen für Orchester zugrunde gelegte Reihe bildet nicht nur die Begleitung des Variationenthemas, sondern kommt in diesem selbst bereits viermal vor. Der Vordersatz bringt die Thema-Form der Reihe... (*Gesammelte Schriften* I, ed. I. Vojtěch, 263).

In dieser Ambivalenz liegt möglicherweise einerseits eine Erklärung für die anhaltende Unsicherheit nicht weniger Autoren, die Begriffe Reihe und Thema in eine musiktheoretisch eindeutige Korrelation zu bringen (siehe die Vielzahl untereinander abweichender Definitionsversuche → *Reihe* III. (1)(a), Abschn.-Ende).
Andererseits sind solche terminologischen Widersprüchlichkeiten signifikant für eine prinzipielle, aus der kompositionsgeschichtlichen Spannung zwischen Traditionsbindung und grundlegender Innovation entstehende Problematik des überlieferten Begriffs Thema im Kontext der Neuen Musik. Besonders Th. W. Adorno ist nicht müde geworden, einen Antagonismus kritisch hervorzuheben, der die kompositorische Verquickung konstruktiver, das „Material" der Tonbeziehungen prädeterminierender Zwölftontechnik mit dynamischer, an der Kategorie des Themas orientierter mus. Formentwicklung belaste:

Philosophie d. neuen Musik (Tübingen 1949), 5. Aufl. als Gesammelte Schriften XII (Ffm. 1975): Die Zwölftontechnik widerspricht der Dynamik. Wie sie den Zug von Klang zu Klang unterbindet, so duldet sie keinen des Ganzen. Wie sie die Begriffe von Melos und Thema

entwertet, so schließt sie die eigentlich dynamischen Formkategorien, Entwicklung, Überleitung, Durchführung aus... Jeder Ton ist durch die Reihenbeziehung thematisch erarbeitet und keiner ist „frei"... Die Totalität der thematischen Arbeit in der Vorformung des Materials macht jede sichtbare thematische Arbeit in der Komposition selbst zur Tautologie (96);
Der Begriff des Themas selber ist in dem der Reihe aufgegangen und unter deren Herrschaft kaum zu retten. Es ist objektiv das Programm der Zwölftonkomposition, das Neue, alle Profile innerhalb der Form als zweite Schicht auf die reihenmäßige Präformierung des Materials aufzubauen. Eben das mißlingt: das Neue tritt allemal zur Zwölftonkonstruktion akzidentell, willkürlich und im Entscheidenden antagonistisch hinzu (99);
Das Altern d. Neuen Musik, in: *Dissonanzen* (Göttingen 1956): Selbst die zentrale Kategorie des Themas läßt sich schwer festhalten, wenn durch das Zwölftonverfahren jeder Ton gleich determiniert, gleich thematisch wird; in Zwölftonkompositionen stehen Themen vielfach wie Rudimente einer älteren Stufe (109).

Eindeutig irrelevant wird der Begriff des Themas für die serielle Musik – und ist deshalb seit 1950 hinsichtlich der aktuellen Kompositionspraxis kaum mehr belegt –, da er sich zum einen mit der Idee einer in allen Parametern für jedes einzelne Werk einmaligen, vorgeformte Elemente ausschließenden Materialordnung nicht verträgt und zum anderen überkommene, in der punktuellen Komposition verpönte Herstellungsverfahren impliziert, wie K. Stockhausen unmißverständlich zu verstehen gibt:

Situation d. Handwerks (1952), in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): Bereits vorhandene Tonordnungen (Tonsysteme, Themen...) sind... unbrauchbar (als bereits in einer jedem Einzelnen eigenen Weise geordnet), unbrauchbar für die Verwirklichung einer einheitlichen Vorstellung von Musik, die ja erst eine ihr gemäße Materialordnung hervorrufen kann... und die sich... in jedem Werk neu und einmalig vollziehen soll... (19);
Arbeitsber. 1952/53: Orientierung, ibid.: Also keine Wiederholung, keine Variation, keine Durchführung, kein Kontrast. All dies setzt ‚Gestalten' – Themen, Motive, Objekte – voraus, die wiederholt, variiert, durchgeführt, kontrastiert werden... All das ist seit den ersten rein punktuellen Arbeiten aufgegeben worden (37).

Ähnlich redet P. Boulez abschätzig vom „Thema" als „Anekdote", die kompositionsmethodisch der „gegenwärtigen Hierarchie" widerspreche, und betont umgekehrt, daß die Reihe nicht eindimensional als nur an Tonhöhen gebundenes „Ultra-Thema" aufzufassen sei, sondern eine erzeugende Funktion für sämtliche Werkaspekte ausübe:

Recherches maintenant (1954), in: *Relevés d'apprenti* (Paris 1966): L'anecdote – le thème – étant refusée comme une référence à une méthode de composition qui contredit la hiérarchie actuelle... (30);
„...Auprès et au loin." (1954), ibid.: Disons néanmoins, avant de nous spécialiser dans les domaines divers, que la primordiale nécessité ressentie fut de considérer la série non comme un ultra-thème, liée à jamais aux hauteurs, mais comme une fonction génératrice de tous les aspects de l'œuvre (193).

Und Stockhausen beruft sich zwar zur Erläuterung der seit MANTRA *für 2 Pianisten* (1970) entwickelten Formel-Komposition, in der Melodieformeln als serielle Basis fungieren, im Hinblick auf dabei angewandte Tempo- oder Intervalltransformationen auch auf den Begriff des Themas „im alten Sinne":

„Denn alles ist Musik..." (Gespräch mit H. Oesch am 22.2.1975), in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. IV (Köln 1978): Das sind Methoden..., die... jetzt ganz wichtig werden: ganz neue Transformationsmethoden, die über die traditionelle Verlangsamung und Beschleunigung der Tempi eines Themas weit hinausgehen... Wenn in MANTRA die Formel – oder, im alten Sinne gesprochen, das Thema – sich innerhalb einer Oktav abspielt und dann plötzlich über sieben Oktaven gespreizt ist, dann geschehen dabei die merkwürdigsten, bis an Mutationen heranreichenden Veränderungen (574 f.).

Aber gleichzeitig läßt er keinen Zweifel daran, daß die Bedeutung der von ihm neuartig geprägten mus. Bezeichnung Formel die des Themas weit übersteigt:

„Wille zur Form u. Wille zum Abenteuer" (Gespräch mit R. Frisius am 8.1.1978), in: *Texte zur Musik 1977–1984*, Bd. VI (Köln 1989): Sie wissen ja, daß ich als Ersatz für das klassische Wort „Thema" jetzt den Begriff „Formel" verwende, damit da nicht allzu viele Mißverständnisse vorkommen...; und Sie wissen auch, daß die gesamten Transformationstechniken der Formel-Entwicklung seit MANTRA etwas anderes sind als die uns bisher bekannte Durchführungs- und Variationstechnik (326 f.);
Multiformale Musik (März/August 1978), in: *op. cit.*, Bd. V (Köln 1989): Die *Formel* ist *mehr*, als leitmotivisches oder psychogrammhaftes Zeichen, *mehr*, als fortzuspinnendes Thema oder generierende Reihe: die *Formel* ist Matrix und Plan von Mikro- und Makroform, zugleich aber auch psychische Gestalt und Schwingungsbild einer supramentalen Manifestation (667).

Lit.: Th. W. Adorno, Zur Vorgesch. d. Reihenkompos., in: Klangfiguren, Ffm. 1959; E. L. Waeltner, Neuere Musik, Terminologie u. Analyse-Sprache (mit Diskussion), in: Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh., hg. von H. H. Eggebrecht, Veröff. d. Walcker-Stiftung, H. 5, Stuttgart 1974; P. Boulez, Jalons, hg. von J.-J. Nattiez, Paris 1989, Abschn. L'enjeu thématique.

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1995

Thematische Arbeit, motivische Arbeit

dtsch. Wortverbindungen der Adjektive thematisch bzw. motivisch, zu einem Thema bzw. Motiv gehörend, ihm entsprechend, auf ihm beruhend (19. Jh.), mit dem Substantiv Arbeit, zweckgerichtete (körperliche und) geistige Tätigkeit des Menschen, Produkt dieser Tätigkeit, Werk.
Seit dem Anfang des 20. Jh. wird auch der Ausdruck thematisch-motivische bzw. motivisch-thematische Arbeit verwendet.
Die in der vorliegenden Monographie behandelten mus. Termini sind ausschließlich im Dtsch. geläufig. Ebenso singulär wie folgenlos geblieben ist der Versuch Th. Bakers, der seit 1874 an der Leipziger Univ. studierte und dort den Begriff thematische Arbeit kennengelernt haben dürfte, nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten mit der Wendung „thematic composition" ein engl. Analogon einzuführen (*A Dictionary of Mus. Terms*, New York u. London [1895] ²1923, 199a). Und erst in jüngster Zeit wird zuweilen in anglo-amerikanischen Musiklexika die dtsch. Wortprägung „thematische Arbeit" registriert (New GroveD, Bd. XVIII, London 1980, 736a; New HarvardD, Cambridge, Mass., u. London 1986, 844b).

I. Die Bezeichnung thematische Arbeit besitzt ihre BEGRIFFLICHEN WURZELN IM 18. JAHRHUNDERT.
(1) Den allgemeinen Begriffshorizont bildet der rhetorische Terminus Ausarbeitung im Sinne einer GEISTIG-KOMPOSITORISCHEN ANSTRENGUNG.
(2) Vor diesem Hintergrund charakterisieren Attribute wie arbeitsam oder gearbeitet eine SPEZIFISCHE EIGENSCHAFT KONTRAPUNKTISCHER MUSIK.
(3) In intensivierter Bedeutung werden die Verben arbeiten, durcharbeiten oder bearbeiten AUF DEN TERMINUS HAUPTSATZ BEZOGEN.

II. Mit dem Beginn des 19. Jh. wird die ETABLIERUNG DES BEGRIFFS THEMATISCHE ARBEIT eingeleitet.
(1) Die HINZUZIEHUNG DES ATTRIBUTS THEMATISCH geschieht durch H. Chr. Koch (1802).
(2) Der GEBRAUCH DER VOLLSTÄNDIGEN BEZEICHNUNG thematische Arbeit läßt sich seit 1829 belegen.

III. Mit einer Abh., die als „umfassende Theorie von der thematischen Arbeit" auftritt, gibt J. Chr. Lobe 1844 den Anstoß zur KODIFIZIERUNG IN DER KOMPOSITIONSLEHRE.
(1) Mit dem Begriff thematische Arbeit wird ein QUALITATIVES MOMENT HÖCHSTER KOMPOSITIONSKUNST verknüpft.
(2) Zugleich hebt man die so benannte Technik als ZENTRALES GESTALTUNGSPRINZIP KLASSISCHER MUSIK von kontrapunktischen Vorläuferverfahren ab.

IV. Als Folgeerscheinung der terminologischen Differenzierung zwischen Thema und Motiv, die A. B. Marx 1837 vorgenommen hat (→ *Motivo* II. (1)), kommt es in der zweiten Hälfte des 19. Jh. auch zur PRÄGUNG DER BEZEICHNUNG MOTIVISCHE ARBEIT.
(1) Die daraus resultierende ABGRENZUNGSPROBLEMATIK DER BEGRIFFE THEMATISCHE UND MOTIVISCHE ARBEIT wird unterschiedlich gehandhabt.
(2) Nicht wenige Autoren behelfen sich mit dem INDIFFERENTEN AUSDRUCK THEMATISCH-MOTIVISCHE BZW. MOTIVISCH-THEMATISCHE ARBEIT.

I. Die Bezeichnung thematische Arbeit besitzt ihre BEGRIFFLICHEN WURZELN IM 18. JAHRHUNDERT. Letztere gehören ihrerseits teilweise einer noch früher zurückreichenden Tradition der mus. Rhetorik an, sind aber in der Mehrzahl im hier in Rede stehenden Zeitraum angelegt, und zwar einige synchron, andere sukzessiv. Sie umschließen insgesamt einen Komplex terminologischer Voraussetzungen, die sich im Rahmen einer schrittweisen Hinführung zum Ausdruck thematische Arbeit in verschiedene, für dessen Konstituierung wesentliche Bedeutungsmomente auffächern lassen.

(1) Den allgemeinen Begriffshorizont bildet der im 18. Jh. in der Kompositionstheorie als eine grundlegende Kategorie vorhandene, rhetorische Terminus Ausarbeitung im Sinne einer GEISTIG-KOMPOSITORISCHEN ANSTRENGUNG.
Exemplarisch kann die mus. Anwendung des aus der antiken Rhetorik entlehnten Modells einer Tätigkeitsfolge von inventio („Erfindung" des Themas), dispositio (formale „Einrichtung" des Werkes) und elaboratio („Ausarbeitung" im Detail) der Melodielehre J. Matthesons entnommen werden; und unübersehbar ist die Akzentuierung des Gewichts, das dem Kalkül und der Reflexionskraft des Komponisten bei der „Einrichtung" sowie vor allem bei der „Ausarbeitung" eines Werkes zukommen soll:

Kern Melodischer Wiss. (Hbg 1737), Kap. *Von d. Einrichtung, Ausarbeitung u. Zierde in d. Setz-Kunst*: So viel ist gewiß, daß keine gute Ausarbeitung, ohne vorgängige Einrichtung, *auf dem Stutz*, geschehen könne; sondern Zeit und Gedult erfordert. Hat es aber mit der Uberlegung seine Richtigkeit, so braucht man desto weniger Zeit und Gedult...
Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maasse; die Ausarbeitung kalt Blut

und Bedachtsamkeit (138 f.; der gleiche Passus in *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 241).

Auch J. A. Scheibe spricht den mit dem rhetorischen Begriff der Ausarbeitung verbundenen Aspekt intensiver kompositorischer Sorgfalt an; und bemerkenswerterweise erblickt er darin unter Berufung auf die Tugenden Fleiß, Tiefsinn und Gründlichkeit eine besondere Qualität „deutscher Musik":

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 15. Stück (17.9.1737): Die deutsche Musik hat das meiste von den Ausländern entlehnet, und sie unterscheidet sich nur durch eine fleißige Arbeit, regelmäßige Ausführung der Sätze und durch die Tiefsinnigkeit, die sie in der Harmonie anwenden. Sie scheint also sehr gründlich zu seyn... Dasjenige aber, was am meisten der deutschen Musik eigen ist, sind die Kirchenstücke, die bey dem Gottesdienste der Protestanten gebräuchlich sind. Es ist wahr, die Erfindung und Auszierung derselben ist gewisser maßen so wohl von den Italienern als Franzosen genommen; allein die Gedanken, die Ausarbeitung, und der dazu angewandte Fleiß unterscheiden sie sehr stark... In einigen Arten von Clavierstücken unterscheidet sich die deutsche Musikart von den übrigen sehr merklich. Wir finden bey den Ausländern weder eine so vollkommene Einrichtung noch Auszierung, noch Ausarbeitung dieser Stücke, als bey den Deutschen... Die beyden großen Männer unter den Deutschen, Herr *Bach* und Herr *Händel* bezeugen solches auf das nachdrücklichste (147 f.; ähnlich im *Compendium Mus. Theor.-pract.*, hs. um 1730, ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 78).

Zwar benennt der Terminus Ausarbeitung gemeinhin umfassend alle möglichen Formen der „Schreibart", in welcher aus einem „Hauptsatz" — dem sinnlichen Ergebnis der mus. „Erfindung" — ein Werk hervorgebracht wird:

op. cit., 8. Stück (11.6.1737): In allen musikalischen Stücken ist ein Hauptsatz nöthig, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muß. Das übrige ist meistentheils nur allein die Ausarbeitung, und gehöret zur Schreibart. In dem Hauptsatze äußert sich die Erfindung (82).

Doch immer dann, wenn das Inhaltsmoment der Arbeit betont wird, geschieht eine Bedeutungseinengung auf kontrapunktische Verfertigungsweisen, wie es schon in Scheibes obiger Erwähnung der Komponisten J.S. Bach und G.Fr. Händel angeklungen ist und wie es explizit seine Anweisungen zur Motettenkompos. zeigen:

op. cit., 19. Stück (12.11.1737): Alle harmonische Ausfüllung, die man zur Erhebung einer Melodie, welche die Hauptstimme führet, gebrauchet, kann keine Statt finden, sondern es muß beständig eine überaus flüßige und bündige Arbeit durch alle Stimmen zu hören seyn.
Man brauchet also zu der Ausarbeitung nichts als vollstimmige Nachahmungen, Fugen und Doppelfugen (183).

(2) J. A. Scheibes zuletzt zit. Forderung, in einer Motette müsse „flüßige und bündige Arbeit durch alle Stimmen zu hören seyn", signalisiert einen Bedeutungswandel des Begriffs kompositorischer Ausarbeitung dahingehend, daß unter Zuspitzung auf die Bezeichnung Arbeit darunter nicht mehr die Aktion eines Komponisten, sondern vielmehr ein hervorstechendes Merkmal der daraus resultierenden Sache selbst, nämlich eine SPEZIFISCHE EIGENSCHAFT KONTRAPUNKTISCHER MUSIK verstanden wird.

Paradigmatisch illustriert diesen Vorgang die Kontroverse, die Scheibe und Birnbaum um die Musik J.S. Bachs ausgetragen haben. Denn in Anknüpfung an den im 6. Stück (14.5.1737) des *Critischen Mus.* (Lpz. ²1745) enthaltenen Vorwurf, übermäßige „Manieren" und „Auszierungen" machten in Bachs Werken „den Gesang durchaus unvernehmlich", so daß am Ende „die beschwerliche Arbeit... doch vergebens angewandt ist" (62), umschreiben die Kontrahenten beim anschließenden Austausch ihrer darauf bezogenen, gegensätzlichen Argumente mit dem Wort arbeiten statt einer kompositorischen Handlung Bachs nun gleichsam eine Tätigkeit der mus. Stimmen seiner Stücke:

J. A. Birnbaum, *Unparteyische Anm. über eine bedenkliche Stelle in d. sechsten Stücke d. critischen Mus.* (1738), Wiederabdruck in *op. cit.*: Das letzte, was der Verfasser an des Herrn Hofcompositeurs Stücken aussetzen wollen, kommt darauf an: daß alle Stimmen mit einander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man darunter keine Hauptstimme... erkennen könne. Allein, ...daß das sämmtliche Mitarbeiten der Stimmen ein Fehler sey; davon habe ich keinen zureichenden Grund finden können (856);
J. A. Scheibe, *Beantwortung d. unparteyischen Anm....* (1738), ibid.: Daß uns alle Stimmen nicht mit gleicher Schwierigkeit arbeiten können, giebt nicht nur die Vernunft, sondern es lehren es auch die Eigenschaften der guten Schreibarten (895);
Birnbaum, *Vertheidigung seiner unparteyischen Anm....* (1739), ibid.: Alle Stimmen sollen..., nach der Meynung meines Gegners, nicht mit gleicher Arbeitsamkeit fortgehen... Allein man kann dieses nicht... von allen... Stücken dieses großen Meisters der Musik sagen. Man wird... sehr viele finden, in welchen die Stimmen, so insonderheit nicht hervorragen sollen, ohnerachtet sie niemals ohne Arbeit sind, dennoch bey weiten nicht so stark arbeiten, als diejenigen, welche die Hauptstimmen vorstellen. Bey denen vollkommen vollstimmigen aber mögte man noch vielleicht mehrere antreffen, in denen man ein durchgängiges gleiches Arbeiten aller Stimmen bewundern muß (1026).

Der in dieser Debatte exponierte Begriff der Arbeitsamkeit ist attributiv zu einem feststehenden Kennzeichen kontrapunktischer Musik erhoben worden. So redet Scheibe von den „arbeitsamen" Gattungen der Musik (*Compendium Mus. Theor.-pract.*, hs. um 1730, ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 78), von „Fugen und andern arbeitsamen Stücken" (*Beantwortung...*, loc. cit., 894) und läßt zumindest implizit erkennen, daß eine solche Kompositionsart dem von ihm verfochtenen galanten Stil zuwiderläuft, wenn er notiert,

die zeitgenössischen ital. Kirchenmusikkomponisten „schreiben mehr galant, fließend und mit einer gemäßigten Arbeit" (Anm. 28 zum Wiederabdruck von Birnbaums *Unparteyischen Anm....*, loc. cit., 857).

Explizit greifbar sind die divergierenden mus. Stilbezeichnungen „arbeitsam" oder „gearbeitet" einerseits und „galant" andererseits bei J.J. Quantz, der im *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752) wiederholt unterscheidet, „ob die Composition galant oder gearbeitet ist" (224), und dabei gleichbedeutend auch von der „arbeitsamen Composition" (314) spricht; oder er nimmt beispielsweise eine dementsprechende Klassifikation der Trio- und Solosonaten vor:

Die Trio sind entweder, wie man sagt, gearbeitet, oder galant. Eben so verhält es sich mit den Solo (294).

Daß Quantz sich offensichtlich auf einen seinerzeit durchaus verbreiteten Wortgebrauch beruft, beweist seine hierfür symptomatische Ausdrucksweise; häufig bezieht er sich auf „die sogenannte gearbeitete Musik, und besonders die Fugen" (95), oder handelt von „der sogenannten arbeitsamen... Schreibart" (289).

Und dieser Wortgebrauch ist bruchlos ins 19. Jh. überliefert worden; wenn nämlich Quantz 1752 die Charakterisierung „gearbeiteter, oder in allen Stimmen nachahmender oder fugirter Satz" (252) benutzt, dann entspricht dem in terminologischer Hinsicht noch E.Th.A. Hoffmanns 1814 in einer Rezension getroffene Feststellung, J.Fr. Reichardt habe im Eröffnungssatz seiner *Grande Sonate pour le Pianoforte* danach gestrebt, „den Satz, wie man sagt, *gearbeitet*, erscheinen zu lassen" (*Schriften zur Musik*, ed. Fr. Schnapp, Neuausg. München 1979, 208).

(3) Eine weitere Annäherung an den Begriff der thematischen Arbeit repräsentieren Quellenbelege, in denen die Verben arbeiten, durcharbeiten oder bearbeiten in intensivierter Bedeutung AUF DEN TERMINUS HAUPTSATZ BEZOGEN werden.

J.G. Walther verwendet bei seiner Definition des Themas zwar noch die rhetorische Bezeichnung Ausarbeitung:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Thema*: ein Satz zu einer Fuge, oder andern Ausarbeitung (603b).

Aber in der Verbindung der allgemeinen Kategorien „Satz" und „Ausarbeitung" scheint hier bereits jene spezielle Verknüpfung der eingeengten Begriffe Hauptsatz und Arbeit auf, wie sie sich wenig später bei anderen Autoren dokumentieren läßt.

So bedient sich J.A. Scheibe des Wortes durcharbeiten, um das Verfahren der Imitation oder Nachahmung (→ *Imitatio* IV. (1)) eines Hauptsatzes zu erläutern; in seiner damals unpubl. und somit begriffsgeschichtlich wirkungslos gebliebenen Kompositionslehre hat er in diesem Zusammenhang an Stelle des seinerzeit bevorzugt der Rhetorik entlehnten Ausdrucks Hauptsatz sogar die Bezeichnung Thema gebraucht:

Compendium Mus. Theor.-pract. (hs. um 1730): Die *Imitation* überhaupt ist eine... Verfahren, ein gewißes erwehltes *Thema*... in verschiedenen Stimmen höher oder tieffer nach zumachen, und mit einer zierlichen Veränderung durch zu arbeiten (ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 40);
Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 44. Stück (30.6.1739): Die Imitation, oder die Nachahmung, ... bedeutet in der Composition ein... Verfahren, einen gewissen vorausgesetzten Hauptsatz... in verschiedenen Stimmen höher, oder tiefer nachzuahmen, und mit einer zierlichen Veränderung durchzuarbeiten (404, Anm. 1).

Noch näher kommt dem Begriff der thematischen Arbeit Scheibes Umschreibung eines kompositorischen Vorgehens, das in Zwischensätzen einer Fuge den Hauptsatz „zertheilet" und dessen einzelne Glieder dann „durcharbeitet":

op. cit., 50. Stück (11.8.1739): Es ist keine gemeine Schönheit einer Fuge, wenn man... den Hauptsatz auf eine zierliche Art aus einander setzet; also daß man ihn in gewisse Glieder zertheilet, jedwedes Glied aber hernach einzeln, nach Art der freyen Nachahmung, durcharbeitet (467).

Oder Scheibe redet im Blick auf den zweiten Satz einer Triosonate schlicht und einfach davon, daß die beiden Oberstimmen „den Hauptsatz arbeiten":

op. cit., 74. Stück (20.1.1740): Ueberhaupt aber soll in diesem Satze allemal ein tüchtiger und wohlausgesuchter Contrapunct vorhanden seyn, wenn auch schon die Oberstimmen nur den Hauptsatz arbeiten, und also auch nur allein unter sich selbst umzukehren sind (678).

Obwohl die Kompositionsmethode, die Scheibe im Bedeutungsfeld ‚den Hauptsatz arbeiten, zerteilen und durcharbeiten' einkreist, mit derjenigen, die zu Beginn des 19. Jh. mit dem Ausdruck thematische Arbeit erfaßt werden soll, nicht identisch ist, wird damit der begriffsgeschichtliche Konnex nicht in Frage gestellt. Denn wenn etwa Fr.A. Baumbach in einem Lexikonart. *Hauptsatz* 1794 den Inhalt des Begriffs thematische Arbeit nahezu vollständig ausbreitet und dabei erklärt, daß in Analogie zur Abfassung einer Rede auch in der Musik die Aufgabe eines Komponisten darin bestehe, einen zugrundeliegenden „Hauptsatz" zu „bearbeiten", dann geht es im terminologischen Kern um den gleichen Sachverhalt wie schon bei Scheibe; von der abweichenden, in Baumbachs Ausführungen anklingenden ästhetischen Auffassung der Musik als eines subjektiven Ausdrucks von Empfindungen sowie vom Gesichtspunkt der Entwicklung von „Episoden und Nebensätzen" unter Bewahrung der „Einheit des Ganzen" kann beim Rückbezug auf Scheibe abgesehen werden:

Art. *Hauptsatz*, in: *Kurz gefasstes Hwb. über d. schönen Künste*, hg. von J. G. Grohmann (Lpz. 1794): So wie bei einer Rede der Hauptgedanke, oder das Thema den wesentlichen Inhalt derselben angiebt, und den Stoff zu der Entwickelung von Haupt- und Nebenideen enthalten muss, eben so verhält sichs in der Musik, in Absicht der durch den Hauptsatz möglichen Modification einer Empfindung, und so wie ein Redner von seinem Hauptsatz in Nebensätze, Gegensätze, Zergliederungen u. s. w. übergeht, ... eben so wird der Tonsetzer in der Behandlung eines Hauptsatzes verfahren, und ihn in Absicht auf Harmonie, Modulation, Begleitung, Wiederholung u. s. w. so bearbeiten, und in solche Verbindungen setzen, dass er immer mehr Neuheit und Zuwachs an Interesse erhält, dass die besonders in der musikalischen Schreibart so nothwendigen Episoden und Nebensätze die Hauptempfindung nicht stören, und der Einheit des Ganzen schaden u. s. w. (579 f.).

In diesem Sinne ist gegen Ende des 18. Jh. der Boden für die Prägung der Bezeichnung thematische Arbeit insofern aufbereitet, als es jetzt nur noch der Substitution des Terminus Hauptsatz durch den des Themas als sprachlichen Orientierungspunktes bedarf sowie einer näheren Markierung des musikgeschichtlichen Ortes, den exemplarisch E. L. Gerber zur Sprache gebracht hat; es sei das Verdienst J. Haydns gewesen, in der reinen Instrumentalmusik unter Anknüpfung an die ältere, kontrapunktische Kompositionskunst „mit guten Mustern voran zu gehen: indem er..., durch die Bearbeitung und Zerlegung eines einzigen Satzes, ein großes, schönes Ganzes zu bilden... wußte" (*Neues historisch-biographisches Lexikon d. Tonkünstler*, Bd. I, Lpz. 1812, Art. *Bach (Johann Sebastian)*, 220).

II. Mit dem Beginn des 19. Jh. wird die Etablierung des Begriffs thematische Arbeit eingeleitet.

(1) Die wegweisende Hinzuziehung des Attributs thematisch geschieht durch H. Chr. Koch, der es 1802 als ein eigenständiges Stichwort in sein *Mus. Lexikon* einträgt.

Dabei setzt er bemerkenswerterweise einerseits beim Begriff „Contrapunktisch", nämlich bei der „strengen", vom galanten Stil unterschiedenen „Schreibart" an und hebt davon die Wendung „thematisch gearbeitet" als eine neuartige Bezeichnungsweise ab, die den tradierten, auf die aktuelle Kompositionspraxis nicht mehr vollständig zutreffenden Ausdruck „contrapunktisch" ablöse:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Contrapunktisch*: Es werden... gemeiniglich entweder diejenigen Eigenheiten eines Satzes damit bezeichnet, wodurch sich die strenge oder fugenartige Schreibart vom galanten Style unterscheidet, oder man bezeichnet damit insbesondere diejenige Einrichtung eines Satzes, die man besser und gewöhnlicher durch die Redensart, das Stück ist thematisch gearbeitet, ausdrückt. Siehe Thematisch (389).

Andererseits erläutert Koch unter dem Stichwort *Thematisch*, auf das er eben verwiesen hat, die Charakterisierung, „ein Tonstück sey thematisch gearbeitet", in unmittelbarer Anlehnung an die im vorigen Abschn. I. (3) zit. Ausführungen Fr. A. Baumbachs; Koch hat Baumbachs Lexikonbeitr. *Hauptsatz* (1794) im gleichnamigen Art. seines eigenen Nachschlagewerkes eingehend zu Rate gezogen (vgl. *op. cit.*, 746 f.), und zwar nicht zuletzt hinsichtlich der kompositorischen Gewährleistung von Einheit in der Mannigfaltigkeit (eine ästhetische Prämisse, die in der Folgezeit häufiger mit dem Begriff thematische Arbeit verbunden wird):

op. cit.: *Thematisch*. Man sagt, ein Tonstück sey thematisch gearbeitet, wenn die Ausführung desselben hauptsächlich in den mannigfaltigen Wendungen und Zergliederungen des Hauptsatzes, ohne Beymischung vieler Nebengedanken, bestehet. Von den Vortheilen einer solchen Behandlungsart des Satzes ist schon in dem Artikel Hauptsatz das Nothwendigste erinnert worden (1533).

Kochs Definition der Wendung „thematisch gearbeitet" in Beziehung auf ein Musikstück, dessen Faktur primär auf einer bestimmten, den „Hauptsatz" variativ zergliedernden kompositorischen Verfahrungsweise basiert, ist mehr oder minder gleichlautend von anderen Autoren wie etwa A. Gathy übernommen worden, der allerdings die von Koch eingeschränkt zugelassene „Beimischung von Nebengedanken" kategorisch ausschließt:

GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835): *Thematisch* ist eine Komposition gearbeitet, wenn sie aus den mannigfaltigsten Wendungen und Zergliederungen des Hauptsatzes besteht, ohne Beimischung von Nebengedanken (309 b f.).

Freilich ist die Bezeichnung „thematisch gearbeitet" bei Koch keineswegs schon endgültig gefestigt, wie ein vergleichender Blick in sein *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807) zeigt, wo er statt ihrer im korrespondierenden Textteil „thematisch bearbeitet" schreibt (und sich somit noch weitgehender der Ausdrucksweise Baumbachs, dessen Darlegungen ihn nachhaltig beeinflußt zu haben scheinen, annähert):

Thematisch. Man nennet ein Tonstück thematisch bearbeitet, wenn der Verfolg desselben aus den mannigfaltigen Zergliederungen, Versetzungen und Nachahmungen des Hauptsatzes hervorgegangen ist (361).

Eine ähnliche Verwendung des Wortes bearbeiten oder auch verarbeiten kann bei der Tradierung von Kochs Definition eines „Tonstückes", das „thematisch gearbeitet" ist, noch über einen längeren Zeitraum hinweg beobachtet werden:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. VI (Stuttgart 1838), Art. *Thema*: Solche Compositionen, in

welchen der Hauptsatz blos in seinen Zergliederungen und Wendungen zu Nachahmungen und Fugen verarbeitet worden ist, ohne Zufügung von Nebengedanken, pflegen daher auch thematische genannt zu werden (634);

I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839): *Thematische Durchführung*, Bearbeitung, Festhalten und kunstgerechte Durchführung des Hauptgedankens durch das ganze Tonstück... Das schönste Muster thematischer Bearbeitung ist der erste Satz von Beethovens *C-moll*-Symphonie (II, 379);

F.L. Schubert, *Vorschule zum Componiren* (Lpz. ²1869): Eine einzelne Melodie, die in einem ausgeführteren Tonstück der Hauptgedanke ist, nennt man auch das Thema. Die Bearbeitung eines Thema's wird daher auch eine thematische Bearbeitung genannt (94);

Mendel/ReißmannL, Bd. X (Bln 1878), Art. *Thematische Arbeit*: Die Hülfsmittel dieser thematischen Verarbeitung sind ziemlich reichhaltig (171);

RiemannL (Lpz. 1882): *Thematische Arbeit*, siehe Durchführung (915 b);

Durchführung heißt... der Teil, in welchem die (vorher aufgestellten) Hauptgedanken (Themen) des Satzes frei verarbeitet... werden (231 b).

Singulär begegnet sogar erneut der rhetorische Terminus Ausarbeitung, nun indes gefärbt durch die Idee thematischer Arbeit, wenn R. Wagner in seiner Abh. *Über d. Anwendung d. Musik auf d. Drama* (1879) die Durchführung im Symphoniesatz als den „der thematischen Ausarbeitung bestimmten" Formteil kennzeichnet (*Gesammelte Schriften*, hg. von J. Kapp, Lpz. 1914, Bd. XIII, 286).

(2) Der Gebrauch der vollständigen Bezeichnung thematische Arbeit läßt sich seit 1879 in mehreren Musiklexika belegen, die sowohl Kochs Begriffsdefinition von 1802 fortschreiben (bei weiterhin uneinheitlicher Beurteilung der Möglichkeit einer kompositorischen Berücksichtigung von „Nebengedanken") als auch untereinander in direkter Beziehung stehen. Beispielsweise hat Burkhard erklärtermaßen das Nachschlagewerk von Andersch, bei dem der Ausdruck thematische Arbeit wohl erstmals als eigenständiges Artikelstichwort begegnet, benutzt, während letzterer sich selbst ausdrücklich in die Nachfolge Kochs stellt; es ist also durchaus denkbar, daß Andersch im Ausgang von Kochs Lexikoneintrag *Thematisch* dessen Wendung „thematisch gearbeitet" gleichsam substantiviert und auf diese Weise die Bezeichnung thematische Arbeit geprägt hat, deren Bedeutung — signifikant für ein frühes begriffsgeschichtliches Stadium — unsicher zwischen einer kompositorischen Tätigkeit einerseits und einer Eigenschaft des mus. Werkes andererseits schwankt:

J. D. Andersch, *Mus. Wörterbuch* (Bln 1829): Thematische Arbeit. Eine Komposizion, welche die mannigfaltigsten Veränderungen und Wendungen des Hauptsatzes, ohne Nebengedanken enthält (394);

J. A. Chr. Burkhard, *Neuestes vollständiges mus. Wörterbuch* (Ulm 1832): *Thematisch* (thematische Arbeit). Von einem Tonstücke gebraucht, dessen Ausführung hauptsächlich in den mannigfaltigen Wendungen und Zergliederungen des Hauptsatzes ohne Beymischung vieler Nebengedanken besteht (326);

J. E. Häuser, *Mus. Lexikon* (Meissen ²1833): *Thematische Arbeit* nennt man eine Composition, welche die mannichfaltigsten Veränderungen und Wendungen des Hauptsatzes ohne Nebengedanken enthält (II, 150).

Wie sich seitdem allmählich die Kenntnis des Ausdrucks thematische Arbeit verbreitet hat, kann paradigmatisch an vier zeitlich aufeinanderfolgenden Äußerungen R. Schumanns veranschaulicht werden:
So ist ihm 1835 dieser spezielle Ausdruck noch nicht geläufig, jedoch bereits der entsprechende Begriffsinhalt, wenn er den Bereich der mus. Komposition unter dem Aspekt der Werkbetrachtung untergliedert in „Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil" (*Sinfonie von H. Berlioz*, in: *Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker*, ed. M. Kreisig, Lpz. ⁵1914, I, 69); daß das Substantiv Arbeit hier tatsächlich im Sinne des Begriffs thematischer Arbeit aufzufassen ist, verdeutlicht eine spätere Stelle desselben Aufsatzes, wo hinsichtlich der „Norm" der Sonatensatzform in einem Schema bei dem „Mittelsatz" — in heutiger Terminologie: der Durchführung — notiert ist: „Verarbeitung der beiden Themas" (ibid., 73).
In einer Rezension des Jahres 1839 charakterisiert Schumann die letzterwähnte kompositorische Tätigkeit als „variationsmäßige Arbeit" (*Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte*, loc. cit., I, 415), um derart mit Hilfe des Begriffs der Variation die auf die Veränderung eines Themas konzentrierte Bedeutung der Bezeichnung Arbeit zu präzisieren (zur Annäherung der Begriffe Variation und thematische Arbeit → *Varietas* V. (2)).
Insofern Schumann zudem 1842 von „der sogenannten Verarbeitung" spricht (*Trios für Pianoforte, Violine u. Violoncello*, loc. cit., II, 90), erfährt auch dieser, von Schumann bereits 1835 einmal gebrauchte — und darüber hinaus ähnlich in anderen, im vorigen Abschn. II. (1) zit. Quellen überlieferte — Ausdruck eine quasi-terminologische Zuspitzung.
Im Jahre 1843 scheint Schumann dann auf der Suche nach einer geeigneten Bezeichnungsweise für das ihm in allen obigen Beispielen vorschwebende, stets gleiche Verfahren fündig geworden zu sein; denn in der Rezension eines *Großen Duos für Pianoforte u. Violine* op. 13 von L. Hetsch heißt es lapidar: „an künstlichen Kombinationen in der thematischen Arbeit ist das Stück reich" (*Preissonaten*, loc. cit., II, 153).
Um die Mitte des 19. Jh. hat der Ausdruck thematische Arbeit den Rang eines allgemein bekannten Terminus erlangt. Dies zeigt zum einen die selbstverständliche, ohne eine nähere Erläuterung versehene Verwendung durch E. Fr. Richter, der in seinem Buch über *Die Grundzüge d. mus. Formen u.*

ihre Analyse (Lpz. 1852) fast beiläufig feststellt, „die thematische Arbeit einer Composition" sei kein Gegenstand der Darstellung (43). Zum anderen wird der Terminus thematische Arbeit durchgängig in den einschlägigen Musiklexika berücksichtigt, wobei jetzt auch eigene, nicht bloß Kochs Definition wiederholende Begriffserklärungen ersonnen werden, selbst wenn sie teilweise wie etwa E. Bernsdorfs Idealisierung der kontrapunktischen Kompositionsart in eklatantem Widerspruch zu Koch stehen:

BernsdorffL, Bd. III (Offenbach 1861): *Thematische Arbeit* ist diejenige Art der Ausarbeitung eines Tonsatzes, welche ihre vornehmlichsten Beziehungen aus einem bestimmten Hauptsatz (Thema) hernimmt, diesen Hauptsatz erst selbst in den verschiedensten Wendungen und Beleuchtungen zeigt und dann so viel wie möglich aus ihm die Nebengedanken entspringen läßt. Die thematische Arbeit *par excellence* stellt sich in den Kanons und Fugen heraus (724).

III. Mit einer Abh., die als „umfassende Theorie von der thematischen Arbeit" auftritt, gibt J. Chr. Lobe den Anstoß zur KODIFIZIERUNG IN DER KOMPOSITIONSLEHRE, in deren Rahmen er der neuartigen Theorie einen herausragenden Platz zuweist:

Compos.-Lehre oder umfassende Theorie von d. thematischen Arbeit u. d. modernen Instrumentalformen (Weimar 1844): Die Lehre von der thematischen Arbeit ist für den Compositionsschüler die allernothwendigste und allerwichtigste. Ihr Einfluss auf die Befruchtung der Phantasie, Stärkung und Bereicherung der Erfindungskraft ist wunderbar. Wer sich nur einige Zeit auf die rechte Weise damit beschäftigt, wird bald eine Welt bunt wimmelnder und in's Unendliche sich forterzeugender Tonbilderchen in seinem Kopfe entstehen sehen. So viele er davon ergreifen und auf das Papier hinbannen mag, nie wird er einen Abgang in sich verspüren, denn aus dem kleinsten, scheinbar unfruchtbarsten Gedanken treibt die thematische Kunst eine unerschöpfliche Tonwelt hervor (V).

Der emphatische, überschwengliche Tonfall, in dem Lobe die „thematische Kunst" geradezu als ein Wundermittel unbegrenzter mus. Schöpfungskraft anpreist, ist unüberhörbar und legt beredt Zeugnis ab vom qualitativen Moment höchster ästhetischer Wertschätzung, das mit der Idee thematischer Arbeit assoziiert wird (Näheres dazu unten, III. (1)). Den kompositionstechnischen Begriffsinhalt definiert Lobe im Sinne der Gesamtheit aller Möglichkeiten, einen „musikalischen Gedanken" in Gestalt eines achttaktigen, den Raum einer Periode ausfüllenden Themas zu variieren, ohne dabei dessen Identität zu zerstören:

Derjenige Gedanke, welcher in einem Tonstücke am meisten wiederholt wird, heisst Hauptgedanke, Thema, und die mannichfaltigen Mittel, wodurch man ein Thema verwandeln kann, ohne dass es seine Erkennbarkeit verliert, heissen: thematische Arbeit. Thematische Arbeit ist also, mit andern Worten, die Kunst, einen musikalischen Gedanken vielmals wiederholen zu können, aber immer verändert, immer verwandelt, dergestalt, dass er stets als derselbe, aber immer zugleich auch als ein anderer erscheint (2f.).

Bei dieser Definition ist zu beachten, daß Lobe nicht allein melodisch-diastematische „Umbildungsmittel" wie „Versetzung" (Transposition), „Verengerung", „Erweiterung" und „Verkehrung" (von Intervallschritten), rhythmische „Vergrösserung" und „Verkleinerung" oder „Abreissen von Motivgliedern" (16ff.), sondern wirklich jegliche Veränderung eines einstimmigen Themas dem Begriff thematische Arbeit subsumiert; so zählt er im mehrstimmigen Satz auch ein „anderes Accompagnement..., andere Harmonisirung und andere Instrumentation" (67) dazu.

Zwar entbehrt Lobes Theorie nicht eines gewissen Schematismus, der H. Riemann zu harscher Kritik provoziert hat (vgl. unten, IV. (1)), doch ist die anschließende Geschichte des Begriffs thematische Arbeit durch Lobes Auffassung nachhaltig geprägt worden. Gleichsam buchstabengetreu überliefert sie beispielsweise Wohlfahrt, und nicht zuletzt hinsichtlich ihrer Kodifizierung in der Kompositionslehre bewegt sich noch Richter im Fahrwasser Lobes:

H. Wohlfahrt, *Wegweiser zum Componiren* (Lpz. [1858] [3]1877): Selten hat ein Tonstück nur eine Periode, sondern mehrere; aber die erste Periode enthält den Hauptgedanken, welcher an verschiedenen Stellen der anderen Perioden wiederholt wird... Einen solchen Hauptgedanken nennt man das Thema. Der wiederholte Gedanke darf jedoch nicht immer in seiner ersten Gestalt angebracht werden, sondern verändert, umgebildet, doch so, dass er noch erkennbar ist... Die Kunst, das Thema auf die angegebene Weise zu bearbeiten, heisst thematische Arbeit (8);

A. Richter, *Die Lehre von d. thematischen Arbeit* (Lpz. 1896): Unter der Lehre von der thematischen Arbeit versteht man die zum grösseren Teil auf freier Nachahmung beruhende verschiedenartige Gestaltung der einem Kunstwerk zu Grunde liegenden Gedanken. Es ist dies ein für Komponisten höchst wichtiges Studium, dessen Notwendigkeit noch nicht allgemein anerkannt ist... (III).

A. von Dommers Erklärung des Terminus thematische Arbeit kombiniert in zwei aneinandergefügten Sätzen die Ausführungen Lobes, anhand deren die in Rede stehende Kompositionstechnik beschrieben wird, mit der Erläuterung H. Chr. Kochs (siehe oben, II. (1)), die sich auf die Faktur des mus. Resultats bezieht:

DommerL (Heidelberg 1865): *Thematische Arbeit*, die Entwickelung des Motivstoffes einer Melodie oder eines Thema zu neuen Perioden, und zwar so, dass ungeachtet der andern Gestalt dieser neuen Bildung, ihr stofflicher Zusammenhang mit dem Grundgedanken deutlich erkennbar bleibt. Man nennt ein Tonstück thematisch gearbeitet, wenn die Ausführung desselben oder seiner

Haupttheile im wesentlichen aus mannigfachen Wendungen und Zergliederungen seiner Themen oder insbesondere seines Hauptthema besteht... (849).

Wenn Dommer darüber hinaus nicht nur Lobe, sondern auch A. B. Marx zu den „Tonlehrern" rechnet, denen „das Verdienst, die Kunst der thematischen Arbeit... zuerst in ein geordnetes System gebracht zu haben", gebühre (850), dann ist dies ein Hinweis darauf, daß schon Marx eine Reihe variativer „Gebrauchsweisen" eines Motivs behandelt hat (*Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. I, Lpz. 1837, 27 f.), die wiederum Lobe in seine *Compos.-Lehre* übernommen — und dabei beträchtlich ergänzt — hat.

L. Bußler unterstreicht in Übereinstimmung mit Lobe jenen weiten Begriffsinhalt, der sämtliche kompositorischen Gestaltungsfaktoren bis hin zur Harmonik und Instrumentation als „thematische Arbeit" berücksichtigt:

Mus. Formenlehre (Bln 1878): Unter dem Begriff „thematische Arbeit" fasst man alles zusammen, was möglicherweise mit einem Thema oder einem Theile eines solchen geschehen kann, sei es durch Harmonik, Figuration, Variation, Contrapunkt, Instrumentation; dabei ist jeder dieser Begriffe in weitester Ausdehnung zu nehmen. Also alles, was irgend eine Satzweise aus einem Thema machen kann, fällt unter den Begriff der thematischen Arbeit (170).

Hier wird ein signifikantes Problem des Terminus thematische Arbeit offensichtlich, nämlich die bis heute bestehende Schwierigkeit, die Vielfalt aller darunter zu fassenden Veränderungstechniken präzise zu benennen und gleichzeitig einzugrenzen, um so der lauernden Gefahr einer Auflösung seiner begrifflichen Konturen zu entgehen.

(1) Zahlreiche Autoren verknüpfen mit dem Begriff thematische Arbeit ein QUALITATIVES MOMENT HÖCHSTER KOMPOSITIONSKUNST, eine ästhetische Implikation, die bezeichnenderweise als einer der ersten I. Jeitteles in seinem *Aesthetischen Lexikon* (Wien 1839) — unter Verwendung des seinerzeit gleichbedeutend verbreiteten Ausdrucks thematische Bearbeitung — hervorhebt:

Thematische Durchführung, Bearbeitung... Sie fordert die höchste Kunst von Seite des Componisten, theils um nicht einförmig zu werden, theils um den Hauptsatz so zu zergliedern, zu versetzen und nachzuahmen, daß die Einheit des Ganzen bei der größten Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile bestehe, charakteristisch sei und die beabsichtigte Empfindung gehörig ausdrücke und wecke (II, 379).

Während Jeitteles primär die Aufgabe des Komponisten in Einklang mit dem Ziel eines einheitlichen Werkcharakters bedenkt, bringt J. Chr. Lobe auch den intellektuellen Anspruch an die Rezipienten zur Sprache, der mit dem Begriff thematische Arbeit einhergeht und implizit schon im *Vorw.* seiner *Compos.-Lehre* (Weimar 1844) anklingt; denn erklärtermaßen will Lobe dem vorwaltenden Mißstand eines vagen emotionalen Hörens reiner Instrumentalmusik mit der Aufklärung über die „thematische Kunst" entgegenwirken, um dadurch eine angemessene mus. Wahrnehmung zu ermöglichen:

Diese vollständige Auffassung, dieses innige Verständniss der ächten Instrumentalwerke wird aber nur denen möglich, welche neben einem ausgebildeten Schönheitssinn und einer warmen Gefühlsempfänglichkeit auch die darin entfaltete thematische Kunst erkennen und verfolgen, und vermittelst der Kenntniss des Periodenbaues, so wie der ganzen Form der Musikstücke, die einzelnen, in der Zeit vorüberschwebenden Gedanken in ihrem Geiste zu einer Gestalt zusammenreihen können (IV).

Daß somit „thematische Arbeit" an den „Verstand" des Hörers appelliert, tritt explizit in Lobes *Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. I (Lpz. [1850] [5]1866) mit einem Schema zutage, das L. van Beethovens kompositorische Maximen folgendermaßen zusammenfaßt:

Alles zusammengenommen, kann man sein Hauptstreben so ausdrücken:
Für das Ohr — höchster Wohlklang.
Für das Gefühl — psychologische Wahrheit.
Für den Verstand — Ordnung, Symmetrie, fassbare Form, thematische Arbeit (460).

Und in diesem Sinne schreibt Lobe in einem seiner anon. veröffentlichten *Mus. Briefe. Wahrheit über Tonkunst u. Tonkünstler* (Lpz. 1852), der „Kenner" sei der eigentliche Adressat „thematischer Arbeit":

Was soll, was kann d. Musik? (3. Brief): Die Musik nun kann auf dreifache Weise auf den Menschen wirken: durch den Klang auf das Ohr, durch den Ausdruck auf das Gefühl, durch die Form, sowie durch die thematische Verarbeitung der Hauptgedanken in der Instrumentalmusik, auf den Verstand...
Für den Laien... giebt es stets nur zwei Wirkungen der Musik: die auf das Ohr... und jene auf das Gefühl...; sein Genuß ist deshalb auch bei manchem Musikstück ein geringerer als der des Kenners, der seine Freude zugleich an der schönen Form und an der thematischen Arbeit hat... (I, 16).

Darüber hinaus beschwört Lobe hinsichtlich der Entstehung des kunstvollen kompositorischen Verfahrens jene ebenso sprichwörtlich urdeutschen wie prekären Tugenden der „Gründlichkeit und Beharrlichkeit", die ähnlich bereits J. A. Scheibe 1737 für „fleißige Arbeit" im Kontrapunkt verantwortlich machte (vgl. oben, I. (1)), so daß sich auch unter dieser gleichsam nationalen Bewertungsperspektive eine begriffsgeschichtliche Konstante offenbart:

Dtsch. Musik (4. Brief): Aus der deutschen Gründlichkeit und Beharrlichkeit im Forschen nach dem Wesen der Tonkunst und wie sie weiter ausgebildet werden könne, ist jene wunderbare Kunst, thematische Arbeit genannt, hervorgegangen (I, 24).

Wenn Lobe dabei zudem emphatisch von einer „wunderbaren Kunst“ redet, dann ist auch das eine Floskel, die weiter tradiert wird, etwa gesteigert zur Metapher des „Wunderbrunnens“, mit der H. Wohlfahrt im *Vorw.* seines *Wegweisers zum Componiren* (Lpz. [1858] ³1877) den Terminus thematische Arbeit einführt:

Den Namen des Wunderbrunnens kann ich vorläufig nennen; er heisst: Thematische Arbeit (IV).

Überhaupt hat man bei der kompositorisch-ästhetischen Beurteilung des Begriffs thematische Arbeit große Worte selten gescheut. A. Reißmann erblickt in solcher „Verstandesarbeit..., bei der auch Herz und Phantasie vollauf betheiligt waren, ...höchste künstlerische That“ (Mendel/ReißmannL, Bd. X, Bln 1878, Art. *Thematische Arbeit*, 172), und noch pathetischer läßt sich K. Grunsky in seiner *Musikästhetik* (Lpz. 1907) vernehmen: „thematische Arbeit, das gehört zu den glänzendsten Leistungen, die der menschliche Geist je hervorgebracht hat“ (63).

(2) Zugleich hebt man die mit der Bezeichnung thematische Arbeit benannte Kompositionstechnik als ZENTRALES GESTALTUNGSPRINZIP KLASSISCHER MUSIK von kontrapunktischen Vorläuferverfahren ab, wie es ansatzweise schon H. Chr. Koch 1802 (vgl. oben, II. (1)) und E. L. Gerber 1812 unternommen haben, letzterer unter Berufung auf J. Haydns paradigmatische Innovation des instrumentalmus. Gefüges (zit. oben, am Ende von I. (3)).
Häufig wird in diesem Zusammenhang ausdrücklich von einer „Erfindung“ gesprochen; so heißt es bei J. Chr. Lobe über Haydn als „Schöpfer und Gründer unserer modernen Musik, namentlich der Instrumentalmusik“ (*Mus. Briefe. Wahrheit über Tonkunst u. Tonkünstler*, Lpz. 1852, 28. Brief, II, 18):

Diese seine große Erfindung, die thematische Arbeit, hat den entscheidendsten Einfluß auf die Musik gehabt, denn alle ächten und rechten Componisten nach ihm erkannten sie als etwas Urwesentliches aller Instrumentalmusik an und verwendeten sie in ihren Werken (II, 22).

L. Bußler versucht die Zäsur, die Lobe als Fundierung der „modernen“ Instrumentalmusik gegen Ende des 18. Jh. kennzeichnet, stilgeschichtlich zu erfassen, indem er zwischen der durch J. S. Bach repräsentierten „Herrschaft des contrapunktischen Stils“ und jenem späteren Zeitpunkt unterscheidet, „als der contrapunktische Stil nicht mehr die Oberhand hatte, sondern nur ein Moment der sogenannten thematischen Arbeit wurde“ (*Contrapunct u. Fuge im freien (modernen) Tonsatz*, Bln 1878, 47 f.). Und A. Reißmann bedient sich des auch von Bußler im eben zit. Titel als kompositionstechnisches Analogon zum stilgeschichtlichen Attribut „modern“ gebrauchten Adjektivs „frei“, um damit eine Differenz des neuartigen Begriffs thematischer Arbeit gegenüber den „strengen Formen“ kontrapunktischer Provenienz zu markieren:

Mendel/ReißmannL, Bd. X (Bln 1878), Art. *Thematische Arbeit*: Streng genommen fasst man nur die freiern Gebilde unter den Begriff thematische Verarbeitung. Die strengen Formen derselben führen eben bestimmte Namen wie Fuge oder Canon. Diese sind zwar auch thematische Arbeiten, da sie aus einem Thema entwickelt werden, allein ihre besondern Namen bezeichnen zugleich die besondere Art derselben, und deshalb fasst man auch die freiern Formen derselben unter dem Gesammtnamen Thematische Arbeit oder Verarbeitung zusammen. Daher fallen auch die freier behandelten Partien in der Fuge, die sogenannten Zwischensätze, ...unter den Begriff thematische Arbeit (171).

Angesichts des verwickelten musikgeschichtlichen Sachverhalts, daß die moderne, freie kompositorische Gestaltung Wurzeln in der strengen Fugenform hat — bemerkenswerterweise verwies schon J. A. Scheibe 1739 auf deren Zwischensätze, wo man den Hauptsatz „zertheilet“ und „durcharbeitet“ (siehe oben, I. (3)) — und zugleich doch prinzipiell qualitativ anderer Art ist, schwächt A. Sandberger einerseits die Behauptung einer absolut neuen Erfindung J. Haydns ab, hält sie andererseits modifiziert aber aufrecht im Sinne einer erstmals in den Streichquartetten op. 33, Hob. III: 37–42 (1778–81) vollgültig verwirklichten kompositorischen Vermittlung, für die er die Formel „Kind aus der Ehe des Kontrapunkts mit der Freiheit“ prägt:

Zur Gesch. d. Haydnschen Streichquartetts (Altbayerische Monatsschrift 1900), Wiederabdruck in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch.* (München 1921): Thematische Arbeit gab es längst; aber was wir heute bei ihr verstehen, hat Haydn neu festgestellt... (258);
Das Fehlende war die Vermittlung zwischen strenger und freier musikalischer Gestaltung. Das Kind aus der Ehe des Kontrapunkts mit der Freiheit ist die thematische Arbeit. Der Kontrapunkt ist der Vater. Thematische Arbeit in annähernd modernem Sinn gab es, wie gesagt, schon längst vor Haydn... Haydn hat sie aber doch erst gleichsam wieder neu erfinden müssen... (260).

Ähnlich skizziert Riemann die Verschiedenheit zwischen dem „polyphonen“ und dem „modernen Stil“, wobei er nicht zuletzt auf einen kompositionsgeschichtlichen Wandel der Kategorie des Themas rekurriert; ein Wandel, den Bekker in die plastische Metapher kleidet, der Terminus thematische Arbeit bedeute nicht „Arbeit *mit* dem Thema“, sondern „Arbeit *des* Themas“, und den ebenso Blume als wesentlich erachtet:

H. Riemann, *Große Kompositionslehre*, Bd. I (Bln u. Stuttgart 1902): „Thematische Arbeit“ ist gewiß dem polyphonen Stile, besonders... der Fuge, eigen; beruht doch deren Wesen auf der fortgesetzten Festhaltung eines meist nur kurzen, prägnanten Themas, welches wechselnd durch alle beteiligten Stimmen geführt wird. Aber der moderne Stil, der Stil der Klassiker der Instrumental-

musik, hat gerade diesen Begriff des Themas aufgegeben und durch einen neuen ersetzt, und das Thema dieser neuen Art wird eben für gewöhnlich nicht durch die Stimmen geführt... Dennoch ist eine gewisse Verwandtschaft der modernen thematischen Arbeit mit der Fugenarbeit nicht in Abrede zu stellen; aber diese Verwandtschaft ist nicht eine direkte sondern eine mittelbare: sie ist ein Wiederzurückkommen auf die prinzipiell aufgegebene alte Art der Fortspinnung, aber nicht für thematische Hauptpartien, sondern für sekundäre Bildungen, im Gegensatz zu den Themen (414);

P. Bekker, *Musikgesch. als Gesch. d. mus. Formwandlungen* (Stuttgart 1926): Thematische Arbeit im eigentlichen Sinne ist nicht Arbeit *mit* dem Thema. Sie ist Arbeit *des* Themas, das heißt das Thema arbeitet: es *bewegt* sich. Es bewegt sich in Veränderungen der Linienführung, im plötzlichen Zusammenziehen oder Auseinanderschnellen, im Springen von der Höhe zur Tiefe, im losen Spiel der Stimmen untereinander (134f.);

Fr. Blume, Art. *Klassik*, MGG VII (Kassel 1958): Im barocken Werk ändern Motiv und Thema im wesentlichen nicht ihre Gestalt und nicht ihren Gehalt. Im klassischen Werk ist gerade das entscheidend: das einzelne Motiv wie das motivstrukturierte Thema müssen so beschaffen sein, daß sie weitestgehenden Abwandlungen unterworfen werden können, dabei aber erkennbar bleiben müssen. Hierin liegt im Kern das ganze Prinzip der „thematischen Arbeit" beschlossen (1060).

Indes relativiert Riemann die von Sandberger und anderen reklamierte musikgeschichtliche Schlüsselposition Haydns dahingehend, daß J. Stamitz „ohne allen Zweifel der bedeutendste Vorläufer Haydns und Bahnbrecher des modernen Stils" gewesen sei (*op. cit.*, 421), worauf er seinerseits dezidierten Widerspruch von H. Besseler erfahren hat, dessen Begriffsauffassung auf dem Kriterium der Identifizierbarkeit des Themas basiert gemäß der Maxime: „thematische Arbeit auf Grund eines Charakterthemas, dessen Motive man gestalthaft erfassen und in ihrer Entwicklung verfolgen soll" (*Singstil u. Instrumentalstil in d. europäischen Musik*, Kgr.-Ber. Bamberg 1953, 239). Riemann habe sich den Weg zutreffender Erkenntnis verbaut, „indem er geschichtlich Johann Stamitz als epochemachend hinstellt" (*Bach als Wegbereiter*, AfMw XII, 1955, 33) und deshalb die Ursprünge der neuartigen Kompositionstechnik im Konzertschaffen J. S. Bachs übersehe, für die Besseler exemplarisch den ersten Satz des Violinkonzertes in a-moll, BWV 1041 (um 1720) anführt:

Die Bezeichnung thematische Arbeit ist geschichtlich in dem Augenblick gerechtfertigt, wo das benutzte Motiv als ein Bestandteil des Themas erkannt wird. Im a-moll-Konzert besteht hieran kein Zweifel, da ein ausgeprägtes „Charakterthema"... den Satz eröffnet (ibid.).

Allerdings hat Besselers apodiktische Sichtweise wohl nicht allgemein überzeugt, sondern man beurteilt den umstrittenen kompositionsgeschichtlichen Sachverhalt heute meist so, wie es die salomonische Formulierung im *Sachteil* der 12. Aufl. des RiemannL (hg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967) besagt:

Art. *Thematische Arbeit:* Die Thematische Arbeit ist in der Fugenkomposition des 17./18. Jh. vorgebildet, indem hier zuweilen Motive des Themas in kontrapunktierende Stimmen übergehen (z. B. J. S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* II, Fuge Fis moll, BWV 883) oder auch längere themafreie Abschnitte beherrschen (ebenda, Fuge C dur, BWV 870). Zur eigentlichen Geltung kommt die Thematische Arbeit in der Sonatensatzform und wird, von ihr ausgehend, eines der zentralen Gestaltungsprinzipien in der Musik seit der Frühklassik... (951b).

IV. Als Folgeerscheinung der terminologischen Differenzierung zwischen Thema und Motiv, die A. B. Marx 1837 vorgenommen hat (→ *Motivo* II. (1)), kommt es in der zweiten Hälfte des 19. Jh. auch zur Prägung der Bezeichnung motivische Arbeit.

Bereits J. Chr. Lobe sieht sich im Verlauf der Darlegungen seiner *Compos.-Lehre* (Weimar 1844) gezwungen, beim Gebrauch des Terminus thematische Arbeit sprachlich zu berücksichtigen, ob das in Rede stehende Kompositionsverfahren sich auf „Motive und Motivglieder in derselben Periode" beschränkt, was er „thematische Arbeit im engern Sinne" nennt (29), oder ob es Perioden bildet, „welche einzelne Motive oder ganze Gedanken aus früheren, schon dagewesenen [Perioden], verändert wiederbringen (thematische Arbeit im weitern Sinn)" (63), eine begriffliche Verfeinerung, die Lobe gegen Ende seiner Abh. nochmals resümiert:

Zeigte eine Periode nur Wiederholung ihrer eigenen Urmotive, so nannten wir dieses thematische Arbeit im engern Sinn.

Waren die wiederholten Motive aber schon in einer frühern, vorhergehenden Periode erschienen, so nannten wir dieses thematische Arbeit im weiteren Sinn. Am meisten wird der Stoff zu diesen höhern thematischen Bildungen aus dem Hauptgedanken oder Thema eines Tonstückes gezogen (114).

Das Resümee legt in aller Deutlichkeit den Anstoß zur Bildung des Ausdrucks motivische Arbeit offen. Wenn nämlich ein Autor seine Wortwahl genau reflektiert, dann muß er fast zwangsläufig einen je nach mus. Sachlage unterschiedlichen Ansatz der kompositorischen Veränderungen entweder bei einzelnen Motiven oder aber bei einem daraus zusammengefügten, vollständigen Thema verbal nachvollziehen. Und so nimmt es nicht wunder, daß Lobe bei der Erörterung „der thematischen Arbeit im engern Sinne, d. h. mit Motiven und Motivgliedern" in derselben Periode (43ff.) auch dazu kommt, von „Motivarbeit" zu sprechen (51ff.).

Zur Bezeichnung motivische Arbeit ist es von hier aus nur ein geringfügiger Schritt gewesen. Selbst wenn sie beispielsweise A. Reißmann in keiner ex-

pliziten Trennung vom Terminus thematische Arbeit verwendet, sondern in dessen Kontext möglicherweise eher unbewußt zu ihr gegriffen hat — eine Vermutung, die sich in der Folgezeit zuweilen ähnlich bei anderen Autoren aufdrängt —, so hat er doch zuvor das dafür ausschlaggebende mus. Faktum im korrespondierenden Art. *Thema* klargemacht:

Mendel/ReißmannL, Bd. X (Bln 1878), Art. *Thema*: Das Motiv erscheint als der kleinere Theil desselben, aus dessen Verarbeitung dann zunächst das Thema hervorgeht (168);
Thematische Arbeit nennen wir die consequente Entwickelung eines Satzes aus einem oder mehreren Motiven oder Themen. Wir haben bereits den Unterschied von Thema und Motiv oben angedeutet, die thematische Arbeit beschäftigt sich vorwiegend mit letzteren...
Diese kommt in ausgedehnterem Maasse in Instrumentalwerken, aber auch in den freieren Vocalwerken zur Anwendung... Die grossen Instrumentalformen haben in dem sogenannten Durchführungssatz einen besondern, rein motivisch entwickelten Satz, doch werden auch die andern Sätze vielfach hauptsächlich durch diese thematische Arbeit gewonnen. Auch der Hauptsatz des eigentlichen Sonatensatzes erwächst meist aus motivischer Arbeit und auch der Nebensatz treibt kaum ohne sie empor... (171).

(1) Die aus der neuartigen Wortschöpfung resultierende ABGRENZUNGSPROBLEMATIK DER BEGRIFFE THEMATISCHE UND MOTIVISCHE ARBEIT wird unterschiedlich gehandhabt.
O. Klauwell hebt zumindest implizit vom übergeordneten, allgemeinen Terminus thematische Arbeit den Ausdruck motivische Arbeit im Sinne einer demgegenüber partikulären, musikgeschichtlich betrachtet rudimentären Kompositionstechnik ab:

Die Formen d. Instrumentalmusik (Köln u. Lpz. 1894): Da jedoch die thematische Arbeit sich nicht nur auf die Benutzung und Verwertung der Themen in ihrer Ganzheit erstreckt, sondern dieselben auch wieder in ihre motivischen Bestandteile zerlegt und mit diesen operirt — bei einzelnen Sätzen der Suite, wie auch bei den Fugen, kann überhaupt nicht wohl von thematischer als vielmehr nur von motivischer Arbeit die Rede sein — so muss auch die Lehre von den musikalischen Formen ihren Ausgangspunkt nehmen von der Untersuchung musikalischer Formbildung, wie sie in der Entstehung der Motive und ihrer Fortentwickelung zum Thema hin zum Ausdruck kommt... (6).

Hingegen benutzt A. Sandberger beide Bezeichnungen nebeneinander ohne irgendeine erkennbare Bedeutungsnuance:

Zur Gesch. d. Haydnschen Streichquartetts (Altbayerische Monatsschrift 1900), Wiederabdruck in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch.* (München 1921): Nachgewiesen zu haben, daß Haydns frühen Sinfonien das Prinzip der motivischen Arbeit fehlt, gehört zu den Verdiensten Hermann Kretzschmars... Mit Rücksicht auf das nur mangelhaft vorhandene Material und den Zweck seines Buches hat sich aber Kretzschmar bei Darstellung der Genesis der thematischen Arbeit sehr knapp gehalten (260).

Inwieweit hier H. Kretzschmars Ausdrucksweise im *Führer durch d. Konzertsaal* I (Lpz. [1887] [5]1919), auf den Sandberger sich bezieht und wo — offenbar synonym — vom „Prinzip der motivischen Entwicklung, der thematischen Arbeit" die Rede ist (116), anregend gewirkt hat, oder ob Sandbergers wechselnder Wortgebrauch sich stilistischen Erwägungen verdankt, muß offen bleiben.
Eindeutig läßt sich indes erklären, warum auch H. Riemann einmal den Ausdruck motivische Arbeit verwendet; denn er polemisiert damit gegen J. Chr. Lobes „Irrlehre", die mit der wahren Idee thematischer Arbeit nichts gemeinsam habe:

Große Kompositionslehre, Bd. I (Bln u. Stuttgart 1902): Ich will nicht unterlassen, ... auf die Irrlehre Lobes mit Fingern zu weisen, welcher... zu einer motivischen Arbeit anleitet, welche die zufälligen und zusammenhangslosen Elemente verschiedener Motive, die zwischen je zwei Taktstrichen stehen, als Motive behandelt...
Was Lobe thematische Arbeit nennt..., ist eine überaus verständnislose Handlangerarbeit, vergleichbar der des Maurers, der Ziegel neben Ziegel legt und vom Riß des Baues selbst keinen Begriff hat (464 f.).

Wohl die erste theoretisch fundierte Unterscheidung trifft G. Adler, indem er unter Anknüpfung an R. Wagners eigene Ausführungen über sein musikdramatisches Schaffen den Begriff der motivischen Arbeit dem Musikdrama und den der thematischen Arbeit der Symphonie zuweist:

Richard Wagner (Lpz. 1904): Wie Wagner... seine motivische Arbeit vorzunehmen die Absicht hatte, bespricht er nicht... Es wird unsere Aufgabe sein, diese Arbeit zu beleuchten; denn Wagner erwartet es von anderen, ...die motivische Arbeit im Drama von der thematischen in der Symphonie in gehöriger Weise zu unterscheiden... (183).

Dabei beruft sich Adler nicht zuletzt auf das dramatisch-poetisch-psychologische Inhaltsmoment, das in der Kategorie des Motivs bei Wagner einbeschlossen (→ *Leitmotiv* II. (1)) und zugleich für eine Preisgabe der mus. Periodik verantwortlich ist, und zwar jener Periodik, die für die „Variationentechnik der streng symphonischen und Kammermusik" konstitutiv sei:

In dieser wird ein periodisch aufgebautes Thema... variiert, immer unter Wahrung der periodischen Hauptcäsuren des Themas... Anders in der musikalisch-dramatischen Arbeit, bei welcher das Motiv sich schon äußerlich von dem Thema der Kammer- und symphonischen Musik durch die Kürze unterscheidet oder bei einer etwas längeren Ausdehnung durch die bei der dramatisch psychologischen Ausarbeitung nicht notwendige Beibehaltung der periodischen Gestaltung. Die Motivik des Musikdramas folgt dem äußeren und inneren Hergange der Handlung...
So unterscheidet sich die motivische Arbeit des Musikdramas von der thematischen Arbeit der Kammer- und Symphoniemusik... (230 f.).

Ähnlich sprechen danach auch andere Autoren wie etwa E. Schmitz im Blick auf Wagners Leitmotivtechnik von „der motivischen Arbeit" (*Richard Wagner*, Lpz. 1909, 119) oder bilden sogar vereinzelt die Bezeichnung leitmotivische Arbeit; so heißt es bei E. Bücken (*Führer u. Probleme d. neuen Musik*, Köln 1924), daß J. Brahms zugunsten eines Zusammenhangs der Symphoniesätze „leitmotivisch arbeitet" (24), während K. Wörner schreibt, daß im Bühnenmelodram des 18. Jh. „als Vorstufe zu leitmotivischer Arbeit häufig Themen in Verbindung mit den gleichen dichterischen Gedanken wiederholt" werden (*Beitr. zur Gesch. d. Leitmotivs in d. Oper*, ZfMw XIV, 1931/32, 167).
Vor einem wiederum andersartigen kompositionsgeschichtlichen Horizont, nämlich der zunächst in der freien Atonalität erstrebten, expressionistischen Komprimierung des mus. Materials sowie der daraufhin mit der Zwölftontechnik erfolgten, elementaren Neubestimmung der diastematischen Struktur, steht das Begriffspaar thematische und motivische Arbeit im Kreis um A. Schönberg. In Einklang mit der Konzentration des kompositorischen Augenmerks auf die mus. Detailbeziehungen, bedient man sich bevorzugt des Ausdrucks motivische Arbeit, wobei Schönberg sogar die völlige „Befreiung" vom damit benannten Kompositionsverfahren zur Zielsetzung seiner ersten atonalen Werke erhebt:

Briefwechsel zw. Arnold Schönberg u. Ferruccio Busoni 1903—1919 (1927) (Beitr. zur Musikwiss. XIX, 1977); Schönberg an Busoni (2.8.1909): Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen.
von allen Symbolen
des Zusammenhangs und
der Logik.
also:
weg von der „motivischen Arbeit"...
(ed. Jutta Theurich, 171).

Dementsprechend lautet A. Weberns Charakterisierung der *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909):

Schönbergs Musik, in: *Arnold Schönberg* (München 1912): Jedes dieser Stücke ist kurz. Das erste und zweite haben formell noch einen leisen Zusammenhang mit der dreiteiligen Liedform. Die kurzen und einander unmittelbar ablösenden Motive werden noch wiederholt und weiter ausgesponnen. Im dritten ist aber auch diese Fessel durchbrochen; hier gibt Schönberg auch die motivische Arbeit auf (41).

„Das Aufgeben jeglicher thematischen Arbeit" in der freien Atonalität, wie es Webern im anschließenden Passus ganz allgemein konstatiert (*op. cit.*, 43), hält ebenso E. Stein zu Beginn seines Art. *Neue Formprinzipien* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924) fest; durch die „Auflösung der Tonalität" seien „alle formbildenden Prinzipien der Musik erschüttert" worden, worunter auch „die thematische Arbeit, die motivische Entwicklung" falle (287). Indes hebt er dann bei der Erläuterung der neuartigen, formbildenden Funktion einer Zwölftonreihe hervor, daß mit ihr der Begriff der motivischen Arbeit vor allem in melodischer Hinsicht wieder kompositorische Aktualität gewonnen habe:

Formale Geschlossenheit und Zusammenhang werden in erster Linie durch die motivische Arbeit erzielt. Nur ist jetzt weniger das rhythmische als das melodische Motiv von Bedeutung (289).

Und E. Krenek umschreibt diesen Sachverhalt dahingehend, „daß in der Zwölftontechnik die Idee motivischer Arbeit zur Grundlage der Struktur schon des Materials der Komposition gemacht wird" (*Über neue Musik*, Wien 1937, 68 f.).
Die skizzierte Bevorzugung des Ausdrucks motivische Arbeit läßt sich darüber hinaus auch in Schönbergs *Harmonielehre* (Lpz. u. Wien 1911) entdecken; bezeichnenderweise seit der 3. Aufl. (Wien 1922) — und somit vielleicht nicht unbeeinflußt von den zurückliegenden kompositorischen Erfahrungen — hat Schönberg zwei Passagen eingefügt, mit denen er auf den Begriff motivische (und thematische) Arbeit rekurriert:

Zudem befassen sich... Kontrapunkt und Formenlehre mit der Ausbildung der Stimmen, welche ja ohne motivische Arbeit nicht denkbar ist... (10);
Es gibt viele Arten der Wiederholung...; sie zu erörtern ist jedoch, da sie bereits ins Gebiet der thematischen und motivischen Arbeit übergreifen, Sache der Formenlehre (338).

Wechselseitige Definitionen oder ansatzweise am Wortgebrauch erkennbare Abgrenzungen der instrumentalmus. Kategorien motivische und thematische Arbeit begegnen noch bei folgenden Autoren, allerdings unter teilweise recht divergierenden Prämissen (so ist bei Ratz zu beachten, daß er den Begriff des Motivischen primär rhythmisch und den des Thematischen primär intervallisch-harmonisch auffaßt; → *Motivo*, gegen Ende des Abschn. IV. (3)):

H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. [2]1920): Bach verwendet die motivische Arbeit, indem er aus seinen sparsam aufgestellten Themen... die Motive für Zwischenspiele, Entwicklungen, Über- und Rückleitungen entlehnt...
Beethoven zieht seine Wirkungen mehr aus der thematischen Arbeit, indem seine Durchführungen ihre Motive nicht nur dem... Hauptthema entlehnen, sondern auch dem vom Hauptthema grundsätzlich verschiedenen Seitensatz und Schlußsatz (240 f.);
R. Sondheimer, *Die formale Entwicklung d. vorklassischen Sinfonie* (AfMw IV, 1922): Unterschied von motivischer und thematischer Arbeit: Motivische Arbeit verwendet ein Motiv, das umgeformt kleine Partikel bleibt, thematische Arbeit schafft einen neuen thematischen Komplex (97, Anm. 2);
K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926): Die Durchführung... setzt an die Stelle der thematischen Entwicklung das Prinzip *der motivischen Arbeit.* Die Themen werden in ihre Motive zerlegt; bestimmte

Motive werden ausgewählt, umgebildet, in strenger oder freier Nachahmung kontrapunktisch verarbeitet... (171);
E. Bücken, *Die Musik d. Rokokos u. d. Klassik*, Hdb. d. Musikwiss. (Wildpark-Potsdam 1927): Als das bedeutsamste negative Kennzeichen des Haydnschen Quartettstils bis zu den russischen Quartetten gilt bisher der... Mangel der thematischen Arbeit im modernen Sinne. Um zu diesem Grundbegriff der Kompositionstechnik... die rechte Einstellung zu gewinnen, ist es wichtig, ...auf deren Wurzel zu schauen: auf Haydns motivisches Empfinden und motivisches Denken... Die Kunst der motivischen Entwicklung tritt in der zweiten um 1760 geschriebenen Symphonie Haydns so bedeutsam hervor, daß man... die motivische Arbeit als ein Urphänomen schon der Kompositionstechnik des frühen Haydn ansehen muß. Die erst später erfolgende Begrenzung der thematischen Arbeit, die mit einer Schärfung des Prinzips verbunden ist, auf den Bereich der Durchführung, ist ihrerseits erst Ergebnis und Folge des formalen Entwicklungsprozesses des sonatenförmigen Satzes (193);
E. Ratz, *Einführung in d. mus. Formenlehre* (Wien 1951): Das... charakteristische Merkmal ist die... entwickelte motivische Arbeit, durch die sich... die Fugen Bachs weit über die Werke seiner Vorgänger und Zeitgenossen erheben, und die zugleich eine der Voraussetzungen für die motivische und thematische Arbeit der Wiener Klassik darstellt (131).

Häufig werden jedoch beide Bezeichnungen unexpliziert benutzt, und ihre mitunter verschiedenartigen Bedeutungen müssen aus dem Kontext erschlossen werden, etwa wenn A. Schmitz — vermutlich im Sinne der oben zit. Differenzierung Sondheimers — über „motivische und thematische Arbeit" (*Beethovens „Zwei Prinzipe"*, Bln u. Bonn 1923, 15) oder über „die Mittel der motivischen Arbeit, der durchbrochenen Arbeit und des obligaten Akkompagnements" (*Das romantische Beethovenbild*, Bln u. Bonn 1927, 106) redet.

*

Exkurs: Der Ausdruck durchbrochene Arbeit, den A. Schmitz in seiner zuletzt zit. Aufzählung erwähnt, darf nicht mit dem Terminus thematische Arbeit gleichgesetzt werden, wie es fälschlicherweise Fr. Blume im Hinblick auf „die Entstehung des komplexiven Themas und der durchbrochenen (sog. ‚thematischen') Arbeit" getan hat (*Fortspinnung u. Entwicklung*, JbP XXXVI, 1929, 70).
Zwar lassen sich beide Begriffe „unter der Bezeichnung ‚Obligates Akkompagnement' zusammenfassen", die G. Adler für jenen spezifischen Aspekt der Musik der Wiener Klassik geprägt hat, daß „alle Stimmen mehr oder weniger selbständig an dem Ausbau des Kunstwerkes teilnehmen" (*Der Stil in d. Musik*, Lpz. [1911] [2]1929, 268). Doch im Unterschied zur gleichsam universalen Kompositionstechnik, die der Terminus thematische Arbeit anzeigen soll, benennt der Ausdruck durchbrochene Arbeit ein Merkmal der Instrumentation, das beispielsweise in Solostücken wie der Klaviersonate schwerlich zu realisieren ist. Exemplarisch definiert H. Riemann (*Gesch. d. Musik seit Beethoven*, Bln u. Stuttgart 1901) „die durchbrochene Arbeit, die Teilnahme aller Instrumente in buntem Wechsel an der Themenbildung, derart, daß sie, um mit Bülow ein Goethesches Wort anzuwenden, einander ‚die goldenen Eimer reichen'" (431), und veranschaulicht sowohl ihren musikgeschichtlichen Geltungsbereich als auch die besondere Art der Instrumentationspraxis:

Die „durchbrochene Arbeit", deren allmähliche Entwickelung aus der kompakten Instrumentierung der vorhaydnschen Zeit mit ihren orgelartigen Registerwechseln mit Haydns neuer Manier einsetzt und sich bis zum letzten Beethoven immer deutlicher herausbildet, die Anteilnahme aller Stimmen des Orchesters an der Themenbildung und Verarbeitung..., ist... aufgenommen und weitergeführt worden... von Brahms. Das häufige einander Zuspielen von Melodiefragmenten der Streicher unter einander, der Bläser unter einander und der Streicher und Bläser im buntesten Wechsel, erschwert freilich die Orchestertechnik in unerhörter Weise... (746).

Nicole Schwindt-Gross hat 1989 vermutet, die „Gleichsetzung von motivisch-thematischer und durchbrochener Arbeit" könnte durch A. Sandberger verursacht worden sein (20); tatsächlich wäre es denkbar, daß folgender Passus seiner Abh. *Zur Gesch. d. Haydnschen Streichquartetts* (Altbayerische Monatsschrift 1900, Wiederabdruck in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch.*, München 1921) ein derartiges Mißverständnis provoziert hat, wenn die Idee durchbrochener Arbeit im Zusammenhang mit dem „Prinzip der motivischen Arbeit", das in J. Haydns Streichquartettschaffen nach 1781 „nun auch außerhalb der thematisch gearbeiteten Partien nach Seite der selbständigen Stimmführung hin vertieft" werde (262 f.), aufscheint:

An diesen Stellen selbst beginnen jene musikalischen Wechselgespräche der Instrumente, welche wir heute im echten Quartett zu hören verlangen... In solchem Wechselgespräch darf keiner zu lange reden; die motivische Arbeit ist der Träger dieser Konversation, sie gönnt jedem das Wort, und die andern treten zurück, solange er spricht (263).

Andererseits könnte ebensogut G. Adler einer irrtümlichen Identifikation beider Bezeichnungen Vorschub geleistet haben, indem in seinem Buch *Der Stil in d. Musik* (loc. cit.) möglicherweise der Eindruck erweckt wird, durchbrochene Arbeit sei ein (subordiniertes) Teilmoment des Begriffs thematische Arbeit:

Die thematische Arbeit... geht aus der Verwendung der Themen in der Originalgestalt, in Verlängerung, Verkleinerung, Verkürzung, Zerlegung und Zerteilung in ihre Urbestandteile, durch Wiederholung und Nachahmung, Durchbrechung des melodischen Ganges und seiner sukzessiven Verteilung auf zwei oder alle Stimmen des mehrstimmigen Verbandes hervor (121).

Lit.: Nicole Schwindt-Gross, Drama u. Diskurs. Zur Beziehung zw. Satztechnik u. motivischem Prozeß am Beispiel d. durchbrochenen Arbeit in d. Streichquartetten Mozarts u. Haydns, Neue Heidelberger Studien zur Musikwiss. XV, Laaber 1989.

*

(2) Im Schatten der Abgrenzungsproblematik der Begriffe thematische und motivische Arbeit behelfen sich seit dem Anfang des 20. Jh. nicht wenige Autoren mit dem INDIFFERENTEN AUSDRUCK THEMATISCH-MOTIVISCHE BZW. MOTIVISCH-THEMATISCHE ARBEIT.

So hat G. Adler in der Abh. *Richard Wagner* (Lpz. 1904) zwar zunächst „die motivische Arbeit im Drama von der thematischen in der Symphonie" getrennt (183; ausführlich zit. oben, IV. (1)). Aber im weiteren Verlauf seiner Darlegungen führt er die beiden Bereiche wieder zusammen unter dem Gesichtspunkt, daß „in der modernen symphonischen und Kammermusikliteratur... die motivische Arbeit des Wagnerischen Musikdramas" übernommen werde, nachdem schon „in der klassischen... Literatur... das Thema in seine Teile zerlegt, motivisch verarbeitet" worden sei:

Am ehesten könnte man die motivische Durcharbeitung im Musikdrama derjenigen im Durchführungsteile an die Seite stellen... Wir haben bereits den Vergleich gemacht: diese Art motivischer Technik verhält sich gegenüber der thematisch motivischen Arbeit der Kammer- und Symphoniemusik... wie die... Dekorationsmalerei zur Landschaftsmalerei (231).

Während Adler hier ohne Bindestrich additiv von „der thematisch motivischen Arbeit" spricht, verwendet er wenig später auch den zusammengezogenen Ausdruck „motivisch-thematische Arbeit"; nun allerdings im Blick nicht auf rein symphonische Musik, sondern auf Wagners entwickelte Leitmotivtechnik im orchestralen Teil des Musikdramas, womit nicht zuletzt die unspezifisch geweitete Bedeutung der Wörterkombination offenbar wird:

Im großen ganzen steht die motivische Durcharbeitung des „Tristan" auf dem gleichen Standpunkte wie die der „Götterdämmerung"; während in dieser noch die Resultate der „Meistersinger"-Arbeit verwertet sind, findet man im „Tristan" die seit dem „Fliegenden Holländer" stetig wachsende, motivisch-thematische Arbeit im Instrumentalkörper des Dramas zum ersten Male völlig durchgeführt (263).

Und im Abschn. *Die Wiener klassische Schule* seines *Hdb. d. Musikgesch.* (Ffm. 1924) redet Adler dann überhaupt nur noch von „thematisch-motivischer" oder „motivisch-thematischer Arbeit" zur Bezeichnung eines wesentlichen Mittels des obligaten Akkompagnements:

Alles war erfüllt und durchleuchtet von thematisch-motivischer Arbeit, die im organischen Zusammenhang mit der Variation die höchste Krönung der neuen Stilart bedeutet. Deshalb ist es begreiflich, daß die von Haydn 1781 betonte neue Schreibart von der modernen Forschung vorerst auf diese Behandlung eingestellt wurde, während die motivisch-thematische Arbeit nur ein Teil... des neuen Stiles war (713).

Ähnlich gebrauchen in der Folgezeit zumal Autoren, die wie Adler mit ihren Publikationen einen nicht unerheblichen Einfluß auf die Musikwiss. ausgeübt haben, die Ausdrücke thematisch-motivische bzw. motivisch-thematische Arbeit und sorgen so für deren Verbreitung; der Kontext, in dem Dahlhaus 1957 den Begriff behandelt, verleitet zu der Annahme, daß er sogar direkt an den zuletzt erwähnten Abschn. in Adlers *Hdb. d. Musikgesch.* angeknüpft haben könnte:

J. Müller-Blattau, *Grundzüge einer Gesch. d. Fuge*, Königsberger Studien zur Musikwiss. I (Kassel [2]1931): Dennoch wird die thematisch-motivische Arbeit, das hervorstechendste Stilelement der jungen Klassik, in ihrer Entwicklung ihrerseits durch die Fugentradition entscheidend gefördert (112);

Th. W. Adorno, *Philosophie d. neuen Musik* (Tübingen 1949), 5. Aufl. als Gesammelte Schriften XII (Ffm. 1975): Bei Beethoven und vollends bei Brahms war die Einheit der motivisch-thematischen Arbeit gewonnen in einer Art von Ausgleich zwischen subjektiver Dynamik und traditioneller — „tonaler" — Sprache (59);

C. Dahlhaus, Art. *Kontrapunkt*, in: *Musik*, FischerL V (Ffm. 1957): Die Merkmale des klassischen Instrumentalsatzes (Beethoven) sind das *obligate Akkompagnement*, der *durchbrochene Stil* und die *thematisch-motivische Arbeit*... Thematisch-motivische Arbeit bedeutet, daß ein melodischer Gedanke nicht als glücklicher Einfall für sich steht, sondern als Thema ausgearbeitet, als Motiv entwickelt wird; und auch der melodische Inhalt der Nebenstimmen kann vom Thema (durch Abspaltung und Variation einzelner Motive) abgeleitet werden (152);

Die Musik d. 18. Jh., hg. von dems., Neues Hdb. d. Musikwiss. V (Laaber 1985), *Einl.*: Die thematisch-motivische Arbeit hält sich gleichsam in einer schwebenden Mitte zwischen der auf Reflexion nicht angewiesenen Evidenz tonaler Harmonik und dem rigorosen Anspruch einer Fuge, als Struktur bewußt wahrgenommen zu werden... (46).

Indes wird der begriffsgeschichtliche Hintergrund, vor dem es zur Zusammenziehung der Bezeichnungen thematische und motivische Arbeit gekommen ist, in den seltensten Fällen näher beleuchtet, geschweige denn ausdrücklich reflektiert:

M. Wehnert, Art. *Thema u. Motiv*, MGG XIII (Kassel 1966): Für die Beteiligung von Thema und Motiv am Gestaltungsprozeß hält der musikalische analytische Sprachgebrauch... „motivische und thematische Arbeit" bereit (293);

Motivische Arbeit umfaßt alles kombinatorische, kontrapunktische, variative und aufspaltende Umgehen mit dem Ausgangsmaterial... Thematische Arbeit ist in erster Linie motivische (deshalb häufig die Doppelbezeichnung „motivisch-thematische Arbeit") (294);

RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl., hg. von H. H. Eggebrecht (Mainz 1967), Art. *Thematische Arbeit*: Die konkrete Anwendung des Begriffs Thematische Arbeit stößt jedoch auf Schwierigkeiten, wenn (wie zuweilen in Beethovenschen Werken) nicht deutlich ist, wo das Thema endet und die Thematische Arbeit beginnt, oder wenn zweifelhaft bleibt, ob bestimmten Motiven noch thematische Herkunft zugestanden werden kann; auch themafremde

Motive können eine der Thematischen Arbeit analoge Verarbeitung erfahren. Hinzu kommt, daß verschiedene Autoren — untereinander divergierend — Thematische Arbeit abgrenzen gegenüber „motivischer Arbeit"..., während andere indifferent den Ausdruck „thematisch-motivische Arbeit" bevorzugen. Dies ist ein Symptom für die Schwierigkeit, die Fülle der thematischen Verfahrensweisen angemessen zu beschreiben und begrifflich zu erfassen (952 a);
Cl. Kühn, *Formenlehre d. Musik* (München u. Kassel 1987), Abschn. *Haydn — Beethoven: Motivisch-thematische Arbeit*: *Motiv*... und *Thema* sind im Begriff „motivisch-thematisch" zusammengezogen. Beider Erscheinungsformen sind ganz unterschiedlich (75);
Aus einem Motiv nun oder von einem Thema her das Weitere entwickeln: Das ist die Idee der *motivisch-thematischen Arbeit* der Klassik (76).

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1991

Toccata

ital. toccata, substantiviertes Partizip Perfekt zu toccare, berühren, schlagen, tasten (vgl. altprov. tocar, prov. toccar, span. u. port. tocar, rumänisch tocá); dtsch. Tokkata (seit dem 19. Jh.).

Die etymologische Herleitung von toccare wird in allen Sprachen, in denen die Wortfamilie verbreitet ist, mit dem onomatopoetischen toc bzw. toc-toc für Schlag oder Klopfen in Verbindung gebracht. Auch mittelfranz. toquer und neufranz. toucher gelten als hiervon abgeleitet.

Es ist davon auszugehen, daß dem in den romanischen Sprachen verbreiteten Verb und seinen Ableitungen ein vulgärlat. Verb toccare zugrunde liegt, möglicherweise auch lat. tudicare oder taxare (*Il Nuovo Etimologico* V, 1999, Art. *toccare*, 1702 a). Aus dem Mittellateinischen sind die Prägungen tribus tocchis (campane) bzw. tocchis campane für Glokkenschläge zum Anzeigen der Zeit überliefert (C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario Etimologico Ital.* V, Florenz 1957, Art. *tocco*, 3808 b f.). Auch im Altprovenzalischen und Spanischen steht die Bedeutung von tocar zuerst im Zusammenhang mit Glocke oder perkussiv hervorgebrachten Geräuschen, die Signalfunktion haben, was Wendungen wie tocar alarma oder tocar campanas verdeutlichen. Engl. und franz. tocsin (von mittelfranz. toquassen) sowie prov. tocca-sinh von altprov. tocasenh bezeichnen ein durch Schlagen oder Läuten einer Glocke produziertes akustisches Zeichen, das oftmals mit Alarm gleichgesetzt wird, mit senh oder sin als Ableitung von lat. signum, das seit dem 6. Jh. auch für das durch eine Glocke gegebene Zeichen verwendet wird (vgl. M. Betz, Art. *Glocke*, *Reallexikon d. Germanischen Altertumskunde*, 2., neubearbeitete Ausg., Bd. XII, Bln 1998, 212 f.). Ital. tocco hat noch heute die Bedeutung von cenno, Zeichen. Wie tocco bezeichnet auch das engl. Substantiv tuck (vgl. unten, II. (2) Exkurs) neben dem akustischen Zeichen allgemein den Glockenschlag.

Um 1300 ist das engl. to touchen, später to touch, als entlehnte Form von altfranz. touchier belegt. Als unwahrscheinlich gilt, daß auch mittelniederdtsch. tocken, tucken, ahd. zucchen, zocchōn und niederdtsch. tocken Berührungen zur Wortgeschichte von toccare haben, da bei diesen eine semantische Verschiebung zu dtsch. ziehen stattgefunden haben müßte. Das im 18. Jh. auftauchende nhd. tockieren (vgl. unten, I. (2) Exkurs) wird auf franz. toquer und ital. toccare zurückgeführt (GrimmW XI, 1, 1, Lpz. 1935, Art. *tockieren*, 537).

Die Verwendung von ital. toccare im Schrifttum ist seit dem 13. Jh. nachzuweisen. Von dem Verbum werden toccata und tocco abgeleitet. Für die in mus. Kontext auftretenden Wendungen toccare un tasto oder toccare le corde, eine Taste oder Saiten anschlagen, läßt sich ab dem 16. Jh. der alternative Gebrauch von ital. tastare beobachten.

Lit.: Dictionnaire Frç.-Prov., hg. von J. Coupier, o. O. o. J., Art. tocsin, touche u. toucher; Diccionario Critico Etimologico de la Lengua Castellana IV, Bern 1954, Art. tocar; Etymologisches Wörterbuch d. franz. Sprache, hg. von E. Gamillscheg, Bd. II, Heidelberg ²1969, Art. touche; W. von Wartburg, Franz. Etymologisches Wörterbuch XIII/2, Basel 1967, Art. tokk-; Dictionnaire Prov.-Frç. III, hg. von S. Honnorat, Genf 1971, Art. toc, tocc, tocca, toccar u. tocca-sin; The Barnhart Dictionary of Etymology XX, New York 1988, Art. tocsin u. touch; Trésor de la langue frç. XVI, Paris 1994, Art. toquer u. toucher; The Oxford Engl. Dictionary XVIII, Oxford ²1989, Art. touch, tuck u. tucket; Il Nuovo Etimologico. Dizionario Etimologico della Lingua Ital. V, hg. von M. Cartelazzo u. P. Zolli, Bologna 1999, Art. tastare u. toccare; Grande Dizionario della Lingua Ital. XX, hg. von S. Battaglia, Turin 2000, Art. tastare, tasto u. toccare; Grande Dizionario Ital. dell'Uso VI, hg. von T. de Mauro, Turin 2000, Art. tastare, toccare u. tocco.

I. Das ital. Verb toccare wird in seiner allgemeinen Bedeutung seit dem 13. Jh. für Ausdrücke verwendet, die im mus. Kontext das Berühren und somit Spielen eines Instrumentes bezeichnen.

(1) In den ital. Quellen indiziert toccare einen manuell-spieltechnischen Vorgang, der zunächst nicht auf bestimmte Instrumente festgelegt ist. In der Folge wird dann der Gebrauch des Verbs verstärkt auf das Spiel von Saiten- und Tasteninstrumenten bezogen.

(2) Die spieltechnische Beschreibung als Komponente des Ausdrucks „toccare gli Instromenti" (Artusi) dominiert in den zunehmend didaktisch ausgerichteten Abhandlungen.

II. Ein eigenes Bedeutungsfeld entwickelt sich im 14. Jh. um die von der allgemeinen Bedeutung akustischer Zeichengebung ausgehende Verwendung des Verbs und seiner Ableitungen für Spielvorgänge in der Militär- und Festmusik. Diese umfassen sowohl den mus. Prozeß als auch die mus. Resultate und die instrumentale Besetzung.

(1) Seit dem 14. Jh. ist toccare in Wendungen belegt, die Signalgebungen vor allem militärischer Art bezeichnen. Es erscheint in der Folge auch in Begriffsbildungen, die sich auf das Spielen von Musikinstrumenten beziehen, die in der Militärmusik bzw. für Signale verwendet werden.

(2) Ab dem späten 14. Jh. ist das Substantiv Toccata als Bezeichnung für eine Bläserfanfare belegt. Hierfür lassen sich auch engl. tucket seit dem 16. Jh. und dtsch. Tusch seit dem 18. Jh. nachweisen.

(3) Vom Ende des 17. Jh. an verselbständigt sich das

Partizip Perfekt toccato zu einer BESETZUNGSANGABE für die vierte Stimme im Trompetensatz.

III. Seit dem 16. Jh. wird Toccata als GATTUNGSBEGRIFF verwendet, der sich später mehr und mehr auf das Repertoire der Tasteninstrumente konzentriert.
(1) In der ersten Hälfte des 16. Jh. tritt die Satzüberschrift Toccata zunächst in der LAUTENMUSIK auf.
(2) Im Kontext eines sich im 16. Jh. entwickelnden Instrumentalstils betitelt Toccata VON DER VOKALMUSIK UNABHÄNGIGE INSTRUMENTALSÄTZE. (a) In den seit etwa 1600 erscheinenden Erläuterungen des Ausdrucks Toccata werden SATZ- UND SPIELTECHNISCHE ELEMENTE als Charakteristika angeführt. (b) Die mit Toccata häufig verbundene Vorstellung, sie habe sich AUS DER IMPROVISATION ENTWICKELT, verweist auf eine terminologische Verbindung zu Fantasia. (c) Die Definitionen des STYLUS PHANTASTICUS nennen Toccata als Form, in der dieser Stil angewendet wird.
(3) Die zu Toccata ALTERNATIV VERWENDETEN AUSDRÜCKE bezeichnen ebenfalls nicht eindeutig definierbare Satztypen. (a) Vermehrt wird der Begriff Toccata auf Musik angewendet, die die Eigenschaften von VORSPIEL- UND INTONATIONSSÄTZEN übernimmt. (b) Die mit Toccata verknüpften Alternativbezeichnungen dokumentieren die BEGRIFFLICHE UND SACHGESCHICHTLICHE NÄHE ZU FANTASIA. (c) Durch ZUSÄTZE IN DER TITELGEBUNG wird Toccata näher bestimmt. (d) Neben Toccata sind auch die davon abgeleiteten DIMINUTIVFORMEN Toccatina und Toccatella gebräuchlich.
(4) Mit dem 17. Jh. wird Toccata als GATTUNG DER MUSIK FÜR TASTENINSTRUMENTE definiert, die aber bereits ab dem späteren 18. Jh. als veraltet gilt. Die Wahl der Titelgebung Toccata im späten 19. und 20. Jh. zeigt den Rückgriff auf historische Vorbilder an.

I. Das ital. Verb toccare wird in seiner allgemeinen Bedeutung seit dem 13. Jh. für Ausdrücke verwendet, die im mus. Kontext das BERÜHREN UND SOMIT SPIELEN EINES INSTRUMENTES bezeichnen.

(1) Der früheste Beleg stammt von Tommaso da Faenza aus der Mitte des 13. Jh.: „Non tochi corda, chi non sa le note" (zit. nach: *Grande Dizionario della Lingua Ital.* XX, Turin 2000, Art. *toccare*, 1092 a; vgl. *Libro de varie romanze volgare*, hg. von Fr. Egidi, Rom 1908, Kap. CCLXXXII, 260). Während das mittelengl. „to touche strengis [sc. strings]" für das beginnende 15. Jh. dokumentiert ist (vgl. Schad 1911, 116), lassen sich altprov. tocar sowie altfranz. toichier und touchier in Wendungen, die das Spiel eines Instrumentes bezeichnen, schon für das 12. bis 14. Jh. nachweisen (W. von Wartburg, *Franz. Etymologisches Wörterbuch* XIII/2, Basel 1967, Art. *tokk-*, 9 b f.). In den ital. Quellen bezeichnet toccare einen manuell-spieltechnischen Vorgang, der zunächst nicht auf bestimmte Instrumente festgelegt wird (vgl. unten, II. (1)). Der Gebrauch des Verbs wird jedoch zunehmend auf das SPIEL VON SAITEN- UND TASTENINSTRUMENTEN bezogen:

S. Bernhardino da Siena, *Prediche volgari* (um 1427): Tochiamo un poco i tasti degli organi per intendare meglio quello che hanno fatto queste due donne (zit. nach *Grande Dizionario...*, loc. cit., Art. *Tasto*, 762 c);
P. Bembo, *Gli Asolani* (Venedig 1505) I: ...un bellissimo liuto, che nell'una mano teneua, con dolce atto al petto recandosi, & assai maestreuolmente toccandolo... (6);
O. de Petrucci, *Intabulatura de Lauto* II (Venedig 1507): Le qual [sc. „sei ordine de corde"] se hano a tochare... O significa che le tocha quella corda (zit. nach: J. Wolf, *Hdb. d. Notationskunde* II, Lpz. 1919, 53);
P. Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venedig 1523) I, 5: Cymbali, et acettabuli sono alcuni istromenti, li quali percossi insieme si toccano et fanno suono (f. B iii);
II, 40: ...uolendo adunque farla maggiore, è di bisogno toccare il sopradetto tasto, et (come è detto) da esso tasto negro a quello di D la sol re... (f. M ii');
ders., *Toscanello in musica* (Venedig ²1529), *Aggiunta del Toscanello a complacenza de gli amici fatta*: ...pur che non tochino la quinta chorda... (f. N');
A. Fr. Doni, *Novella* VIII (16. Jh.): Ho ultimamente veduto a' vespri della mia parrochia, quando si tocca i tasti dell'organo e che si canta il *Magnificat*, che ognuno si rizza (Mailand 1863, 23);
I. Martignoni, *Saggio sulla musica*, in: *Operette varie* (Como 1783): I loro musici eran anche poeti, onde ciascun vede quanta influenza abbian vicendevolmente l'una sull' altra queste amabili sovrane de' cuori. Non meraviglia dunque se Timoteo al toccar della lira infiammò talmente il coraggio d' Alessandro, che afferrata la spada trucidò uno degli astanti, e se variando il tono Frigio in un tono più molle seppe calmar improvviso quello spirito ardente... (68).

Im übertragenen Sinn werden „toccare le corde", „toccare la lira" oder „toccare la cetra" auch für das Dichten verwendet (*Grande Dizionario...*, loc. cit., 1092 a).
Im musikbezogenen Schrifttum erscheint „toccare la corda" nicht nur als Bezeichnung für den körperlichen Spielvorgang, sondern ebenso im Zusammenhang mit theoretischen und kompositionstechnischen Erläuterungen. Die Wendung steht, insbesondere bei der Beschreibung von Intervallverhältnissen, für den impliziten oder tatsächlich ausgesprochenen Rückbezug auf Saiteninstrumente und insbesondere das Monochord als Erklärungsmodelle der antiken Musiktheorie:

N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) I, 37: Ogni uolta che occorrerà al Compositore, far un salto di più di Tritono, ò di Quinta imperfetta naturale, il Compositore toccherà la corda di B mi. per ♮. & ascendente salterà in F fa ut grave... (f. 24);
IV, 22: ...sè sopra un canto fermo, si uorrà far un Motteto, il compositore auuertirà di mantenere il Tono...; et si

auuertirà di non toccare con il Basso certe corde, che cauano di proposito, & di Tono, esso canto fermo... (f. 82ᵛ);
G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 46: Bene è vero, che non debbeno far continouare di lungo l'harmonia in tali estremi: ma debbeno fare, che le modulationi tocchino le chorde graui, & anco le acute, con le mezane delle parti della cantilena, variando sempre le modulationi (205);
V. Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581): nominò [Mercurio] la terza [corda] Lycanos, per domandare i Greci con tal nome quel dito della mano che è appresso al dito grosso, & è quello che da Latini fu poi detto Indice, dal dimostrare; non per altro che per esser tal chorda la prima che fusse tocca, & percossa da tal dito nel sonarsi. La qual cosa si vede essere in uso ancor hoggi da sonatori di alcuni strumenti, le corde de quali sono tocche, & percosse dalle dita (113).

Dabei kann corda zum Synonym für Ton werden:

Zarlino, *op. cit.* III, 66: Accascherà alle volte, che nella prima, o nella seconda parte della Battuta si troueranno due parti sopra vna medesima chorda; ...dico, che se bene tali parti ascendessero, o discendessero dipoi per vn sol grado, & per più gradi ancora, & toccassero vna istessa chorda... (263);
IV, 13: Et non solamente [due modi] hanno le chorde finali communi: ma hanno etiandio i luoghi delle Cadenze; come vederemo. Ma si debbe notare, che li Modi, quando sono perfetti, toccano le Otto chorde della loro Diapason... (314).

An anderer Stelle gebraucht Zarlino jedoch ausdrücklich „intervallo" und nicht etwa das im Kontext des Orgelspielens mögliche tasto:

Dimostrationi harmoniche (Venedig 1571): ...quasi ogni giorno lo prouo ne gli Organi, che io sono: che quando uengo à toccare nella lor parte graue il Ditono, si ode vn tristißimo effetto. Et se per caso vengo à toccare il Semiditono: fà vna ruina tanto grande, che à pena si può vdire. Ma quando questi interualli sono toccati nel mezo di tali istromenti, fanno vdire suono grato & soaue. Et se si toccano ancora piu verso l'acuto, fanno migliori effetti (4).

In historisierender Weise wird „ritoccando la Corda" für das erneute Verwenden eines Tones noch bei G. Martini zur Erläuterung eines kontrapunktischen Satzes verwendet (*Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il c. f.* I, Bologna 1774, 73). Der in Vicentinos Abhandlung über das Archicembalo (*op. cit.* V, Cap. 13, 108) parallele Gebrauch von „toccare il tasto" und „toccare la corda" belegt, daß beide Ausdrucksformen auf besaitete Tasteninstrumente angewendet wurden, die bei Galilei (*op. cit.*, 139) als eine Gruppe der „Strumenti di corde" zusammengefaßt werden. Schon bei Galilei selbst erscheint „toccare la corda" jedoch im Kontext des Lautenspiels als eine ausschließlich physiologische Beschreibung („la sinistra con le dita tocca le corde", 128).

*

Exkurs: Die Wendung „toccare le taste" ist ab dem 16. Jh. in der allgemeinsprachlichen Bedeutung seelisch bewegen oder inhaltlich berühren belegt (vgl. *Grande Dizionario...*, loc. cit., Art. *toccare*, 1092 b). Vermutlich durch die etymologische Verwandschaft von ital. corda mit lat. cor und chorda bedingt erscheint auch „toccare le corde" seit dem 16. Jh. in der Bedeutung seelischer Berührung, ebenso „toccare il cuore" (C. Battisti u. G. Alessio, *Dizionario Etimologico Ital.* V, Florenz 1957, Art. *toccare*, 3807 b f.). Die gleiche Bedeutungsvariante ist auch für neufranz. toucher belegt (Wartburg, *op. cit.*, 9 b f.). Auf die Wirkung von Musik bezogen erscheinen Begriffsbildungen wie „toccar il cuore" (P. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni...*, Bologna 1723, 114; Martignoni, *op. cit.*, 63) und „toccare gli affetti" (R. Boucheron, *Filosofia della musica*, Mailand 1842, 109).

*

(2) Die SPIELTECHNISCHE BESCHREIBUNG als Komponente der Ausdrucksform „toccare gli Instromenti" (G. M. Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* I, Venedig 1600, f. 2ᵛ) dominiert in den zunehmend didaktisch ausgerichteten Abhandlungen:

G. Diruta, *Il Transilvano* I (Venedig 1593): ...se hauete mai posto mente à questi che hanno mal habituata la mano, par che siano stroppiati; poi che non si vede loro: se non quelle dita, con quali toccano i tasti, e gli altri nascondano, tenendo anco il braccio tanto basso, sì, che stà sotto alla tastatura... è tutto ciò auuien loro, per che la mano non è guidata dal braccio, come si deue (f. 5);
A. Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto* (Siena 1607): Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo, etc. quando seruono per fondamento, cantandoui vna, ò più voci sopra; perche in tal caso devon tener l'armonia ferma, sonora, e continouata per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, quantità delle voci... (6);
ders., *Copia d'una lettera scritta... à un Virtuoso Sanese suo compatriotto* (1606), in: A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna 1609): ...Deue ancora l'Organista suonare l'opera giusta fuggendo le tirate, & passaggi, toccando alle volte con gratia gli pedali in contrabasso... (68);
Il Violone in conserto... deue procedere fondatamente, sostenendo l'armonia dell'altre parti toccando in dolce consonanza gli bassi, & contrabassi (69);
Cl. Monteverdi, *Il Combatimento di Tancredi e Clorinda* (Venedig [1624] 1638), Vorrede: Gli ustrimenti... doueranno essere tocchi ad immitatione delle passioni dell'oratione (Tutte le opere VIII, Wien 1967, 132);
Fr. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708): ...vuol dire, che in vece del tasto bianco, si tocca il suo più vicino negro per salire (28);
Bisogna con la destra adoprar tutte le dita, e alle volte si toccano due tasti con un sol dito, per lo più col Pollice (94);
P. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna 1723): Nell'istesso solfeggio cerchi il modo di fargli guadagnare a poco a poco gli acuti, acciò mediante l'esercizio acquisti tutta quella dilatazione di corde, che sia possibile; Avverta però, che quanto più le note son' alte, tanto più bisogna toccarle con dolcezza per evitar gli strilli (11 f.).

M. Mersenne (*Harmonie Universelle*, Paris 1636, *Traité des instrumens à chordes*) verwendet Ableitungen von franz. toucher im Kontext von Orgel und Laute, wenn er von „le beau toucher" des Organisten M. de la Barre ([Bd. III] 163) und von „les touches du Luth" ([Bd. III] 55) spricht.
Die offenkundig zu Beginn des 17. Jh. einsetzende Konzentration von ital. toccare auf das Spiel von Tasteninstrumenten dokumentiert M. Praetorius:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Sie werden aber von den Italis meines erachtens, daher mit Namen *Toccata* also genennet, weil *Toccare* heiß *tangere, attingere*, vnd *Toccato, tactus*: So sagen auch die Italiäner; *Toccate un poco*: Das heist, beschlagt das *Instrument*, oder begreifft die Clavier ein wenig: Daher *Toccata* ein durchgriff oder begreiffung des Claviers gar wol kan genennet werden (25 [recte 23]).

*

Exkurs: Bei J. J. Quantz erscheint das eingedeutschte Verb tockieren singulär als Beschreibung für eine Bogentechnik:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Im Adagio, müssen die schleifenden Noten, nicht mit dem Bogen gerücket, oder tockiret werden (193);
Das Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Presto, Vivace, erfodern, besonders im Accompagnement, wo man bey dieser Art von Stücken mehr tändelnd als ernsthaft spielen muß, einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und sehr kurzen Bogenstrich... (199);
Wenn über den Noten Puncte stehen; so müssen solche mit einem kurzen Bogen tockiret, oder gestoßen, aber nicht abgesetzet werden. Steht über den Puncten noch ein Bogen; so müssen die Noten, so viel deren sind, in einem Bogenstriche genommen, und mit einem Drucke markiret werden (201 f.).

Dieser mus. Verwendung des Wortes steht die in den allgemeinen Wörterbüchern ausschließlich auf die Malerei bezogene Begriffsdefinition gegenüber:

J. Chr. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch d. Hochdtsch. Mundart*, 4. Theil (Lpz. ²1801): Tockieren... aus dem Ital. toccare, welches nur in der Mahlerey üblich ist, fette und kecke Striche machen, nach Art einer Skizze. Ein tockiertes Gemählde, welches aus solchen freyen, starken und kühnen Strichen bestehet (612).

In diesem Sinn erscheint das Verb auch bei Jean Paul: „[Oefel] tockierte mit dem größten Vergnügen den Kummer seines Freundes hinein" (*Die unsichtbare Loge* [Bln 1793], II, 32. Sektor; Sämtliche Werke I, 1, München 1960, 290, 19–20).

*

II. Ein eigenes Bedeutungsfeld entwickelt sich im 14. Jh. um die von der allgemeinen Bedeutung akustischer Zeichengebung ausgehende Verwendung des Verbs toccare und seiner Ableitungen für SPIELVORGÄNGE IN DER MILITÄR- UND FESTMUSIK. Diese umfassen sowohl den mus. Prozeß als auch die mus. Resultate sowie die instrumentale Besetzung.

(1) Seit dem 14. Jh. ist toccare in Wendungen belegt, die SIGNALGEBUNGEN vor allem militärischer Art bezeichnen. Bereits im 14. Jh. bezeichnet das Substantiv tocco den Glockenschlag, der die Zeit anzeigt. Das Wort selbst wird sogar zur Benennung für die erste Stunde nach Mittag. Das Glockenläuten kann aber auch als militärisches wie ziviles Signal fungieren: „Ho fatto toccar la campana ad arme, e posto in bisbiglio tutta la isola, e raccolte queste genti" (G. B. Dalla Porta, *La Turca*, Venedig 1606, f. 54).
Das Verb toccare erscheint nicht nur in Wendungen wie „toccar all'arma" (C. Campana, *Assedio e racquisto d'Anversa*, Vicenza 1595, 65; zit. nach: *Grande Dizionario della Lingua Ital.* XX, Turin 2000, Art. *toccare*, 1092 a), „toccando la raccolta" (G. Gualdo-Priorato, *Arte della guerra*, Rom 1681, 71; ibid.) oder „toccar leuata" (V. Siri, *Del Mercurio overo Historia de' correnti tempi* VII, Casale 1667, 442), sondern auch in Begriffsbildungen, die sich auf das Spielen von in der Militärmusik bzw. für Signale verwendeten Musikinstrumente beziehen:

A. di Zarate, *Le Historie Dello Scoprimento Et Conqvista del Perù... di lingua Castigliana Tradotte Dal S. Alfonso Ulloa* (Venedig 1563) IV, Cap. 19: Per laqual cosa toccate le trombe, perche si deuesse rompere, serrarono gli squadroni de' caualli di Vacca di Castro con quelli di Don Diego... (122);
G. B. Ramusio, *Navigazioni e viaggi* III (Venedig 1606): ...toccarono una trombettina gl'Indiani in segno di raccolta... (ed. Milanesi, Turin 1988, VI, 616);
G. Marino, *Lettere familiari* (Neapel 1624): Intendo che in Roma si tocca tamburo e si fa gente con gran motivi di guerra (*Lettere*, hg. von M. Guglielminetti, Turin 1966, 408);
C. Goldoni, *L'Impostore* (1754) III, 5: Sentesi in qualche distanza toccare il tamburo; indi s'avanza un TENENTE di fanteria alla testa di vari soldati (Opere V, hg. von G. Ortolani, Mailand ²1955, 579);
I. Martignoni, *Saggio sulla musica*, in: *Operette varie* (Como 1783): Il Lidio tenero, triste, e patetico parea proprio a snervare gli animi; e quindi bandito da Platone. Il Frigio ardente, fiero, impetuoso, terribile era serbato alla guerra: su questo tono toccavansi le trombe, e gli altri stromenti militari (66 f.).

Auch für das Span. sind Wendungen wie „tocar a retirar" für das Blasen der Retraite, „tocar trompeta" und „toque del atambor" über *A dictionarie in Span. and Engl.* von J. Minsheu (London 1599) belegt (vgl. Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 379 b). Noch bei Fr. E. Niedt wird Toccata, das in der Folge mit Tasteninstrumenten in Verbindung gebracht wird (vgl. unten, III. (4)), folgendermaßen definiert:

Mus. Handleitung Anderer Teil, Von d. Variation d. General-Basses..., 2. vermehrte Auflage, hg. von J. Mattheson (Hbg 1721) Toccata, kommt von dem Italiänischen Worte *Toccare*, welches so viel heisset, als Anrühren. *Toccar tamburro, toccar tromba*, die Trommel schlagen, die Trompete blasen, das Spiel rühren. Und also ist es abermahl so viel, als ein Praeludium, das ein wenig mehr als gemein (108).

(2) Vom späten 14. Jh. an begegnet Toccata als Bezeichnung für eine BLÄSERFANFARE. So erscheint schon bei der Beschreibung des königlichen Einzugs in Barcelona am 17. 9. 1393 eine Variante des Substantivs:

Lo apres dinar los honrats concellers per rao de la recullita que lo diyous devall scrit fara [sc. „lo Senyor Re"] ab la sua galea reyal per anar a Port fangos hac XXI jutglars trompas e trompetes que tocharen e anaren sonant al palau del dit Senyor hon aquell era personalment (ed. Schwartz y Luna/Carreras y Candi, *Manual de novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní* I, Barcelona 1892, 40).

In ähnlicher Weise wird die Festmusik im Bericht über die Krönung Alfonsos II. von Kastilien 1494 beschrieben: „El qual facto, questo fu accompagnato for ade la ecclesic, Et al uscire fora l'ultima porta del castello fu facta una toccata de trombette", sowie nach der Segnung des Königs: „nel uscire foreno toccate un altra volta le trombette" (*Arch. storico lombardo*, Serie 1, VI, Mailand 1879, 702).
Auch die *Toccata* am Beginn von Cl. Monteverdis Oper *Orfeo* (1607) steht im Kontext eines höfischen Zeremoniells. In der Regel wurde die von Hof- und Feldtrompetern gespielte Musik improvisiert und nur selten schriftlich festgehalten, um das Repertoire zu bewahren (vgl. Altenburg 1973, I, 140 f.) Die als Eingangsstück dreimal erklingende Fanfare mußte schriftlich fixiert werden, da sie nicht allein vom Trompetenensemble gespielt wurde:

Monteverdi, *L'Orfeo* (Venedig 1609), Vorwort: Toccata che si suona auanti il leuar de la tela tre volte con tutti li stromenti, & si fa vn Tuono più alto volendo sonar le trombe con sordine (o. S.).

Der fünfstimmige Satz Monteverdis entspricht der Besetzung von Trompetenensembles, wie sie C. Bendinelli in *Tutta l'arte della Trombetta* (o. O. 1614, f. 8) erläutert, und weist in der Alto-e-Basso-Stimme die in den Militärsignalen übliche Zweitonformel „dran" auf (vgl. E. H. Tarr u. P. Downey, Art. *Tuck, tucket*, New GroveD XXV, London ²2001, 869 b).
Militärsignale wurden bis zum 16. Jh. nicht aufgeschrieben. Zum ersten Mal erscheint um 1600 „tocceda" als Bezeichnung für Militärsignale in der Sammlung des dänischen Hoftrompeters M. Thomsen (vgl. G. Schünemann, *Trompeterfanfaren*, Erbe Dtsch. Musik I/7, Kassel 1936, 63 f.).
Bendinelli bezeichnet als „tocade di Guerra" (*op. cit.*, f. 3) kurze einstimmige Stücke, die den eigentlichen Militärsignalen, wie „Butasella" oder „Mont a Cavallo", vorausgehen sollen. Außerdem verwendet er den Begriff für „diverse sorte di tocade, qui sotto quali si possono adoprare in tutte le occorenze" (f. 5). Den 27 einstimmigen Beispielen hierfür ist gemeinsam, daß sie aus kleinen rhythmischen Motiven in Dreiklangsfiguration aufgebaut sind. Als „ricercari" (f. 1) bezeichnet Bendinelli Übungsmodelle für Ansatz und Artikulation. Ähnliche, jedoch kürzere Stücke, in denen Sprünge und Artikulation geübt werden sollen, heißen in G. Fantinis *Modo per Imparare a sonare di tromba tanto di Guerra quanto Musicalmente* (Ffm. 1638, 7 f.) „toccata". Auch Fantini nennt die Militärsignale „toccate di Guerra" (6). Während in Italien Toccaten für Bläser etwa durch Fr. Rognoni Taeggios *Toccata per sonar con i Piffari* (Mailand 1608) belegt sind, ist im dtsch. Sprachraum „Toccette" im Zusammenhang mit Trompetenmusik in C. Hentzschels *Oratorischer Hall u. Schall, Vom Löblichen ursprung... d. Rittermessigen Kunst d. Trommeten* (Bln 1620; zit. nach Altenburg 1973, II, 23) überliefert.

*

Exkurs 1: Das engl. Verb to tuck erscheint bereits im 14. Jh im engl. Schrifttum im Zusammenhang mit Pauken, später auch Trompeten: „nakeryn noyse, notes of pipes, / Tymbres & tabornes, tulket [sc. tucket] among" (ed. Morris, *Early Engl. Alliterative Poems in the West-Midland Dialect of the Fourteenth Cent.*, London ²1869, 77: *Cleanness* XIII, 1413–1414; vgl. auch *The Oxford Engl. Dictionary* XVIII, Oxford ²1989, Art. *tuck*, 649 c, und Tarr/Downey, *op. cit.*, 869 a). Tarr und Downey (ibid.) verweisen mit den folgenden Belegen darauf, daß häufig für Trompeten und Pauken unterschiedliche Verben verwendet wurden: „The trumpet sounds, The dandring drums aloud did touk" (*Battle of Harlaw*, nach 1500), „toucking of kettle Drummes, sounding of Trumpets, and other ostentations of ioy" (W. Lithgow, *The Totall Discourse of the Rare Adventures and Painfull Peregrinations of Long Nineteene Yeares Travayles*, London 1632, Kap. VII; vgl. auch Schad 1911, 117).
Das Substantiv tucket ist für das späte 16. Jh. belegt. Es bezeichnet eine Trompetenfanfare, die als Bühnenmusik einen Auftritt begleitet:

W. Shakespeare, *King Richard II* (1593) I, 3, 26: [Bühnenanweisung d. Ausg. 1623:] Tucket. Enter Hereford, and Harold (ed. Gurr, Cambridge 1984, 70, Anm.);
ders., *Henry V* (1599) IV, 2, 34–35: Then let the trumpets sound / The tucket sonance and the note to mount... (ed. Taylor, Oxford 1982, 224);
Th. Kyd, *The first part of Ieronimo* (London 1605) I, 5: [Bühnenanweisung:] *A Tucket within. King.* How now, what means this trumpets sound? (Works, hg. von Fr. S. Boas, Oxford [1901] ²1955, 323, 79–80).

Tucket konnte, wie toccata, vor dem Militärsignal erklingen, wie im angeführten Beleg aus Shakespeares *Henry V.* Das Begriffswort konnte aber auch als Bezeichnung für ein Signal verwendet werden, wie bei Fr. Markham (*Five Decades of Epistles of Warre* III, 1, 1622), wo „*Tucquet*, march" das Signal für den Marsch der Kavallerie gibt (zit. nach: W. B. Squire, H. G. Farmer, Tarr, Art. *Military calls*, New GroveD XII, London 1980, 317 b). Dieses Signal wiederum konnte an Stelle der Toccata erklingen (Bendinelli, *op. cit.*, f. 3ʳ).

*

Exkurs 2: In seiner Auflistung der „heroischen Feldstücke" gliedert J. E. Altenburg (*Versuch einer Anleitung zur heroisch-mus. Trompeter- u. Pauker-Kunst* II, 10, Halle 1795) bei der Definition des Begriffes Fanfare jene in eine Intrade als „Eingang in ein musikalisches Stück oder ein kurzes Vorspiel" und den Tusch:

Tusch (Touche), das Wort oder Zeichen, welches den Trompetern gegeben wird, daß sie blasen sollen, wenn große Herren bey der Tafel Gesundheiten trinken... Eigentlich ist es eine kurze und freye Fantasie, die aus lauter untermengten Accorden und Läufern bestehet. Es macht zwar Lärm genug, ist aber darinn weder Kunst noch Ordnung (91).

Der Ausdruck Tusch, der in der Mitte des 18. Jh. aufkommt, ist vor allem für den südostdtsch. Sprachraum belegt (GrimmW XI, I, 2, Lpz. 1952, Art. *Tusch*, 1913) und bezeichnet allgemein fanfarenartige Musik, die meist mit Trompeten und Pauken ausgeführt wird. Der noch bei H. Chr. Koch unter dem Stichwort „Feldstücke" beschriebene Ausdruck wird im 19. Jh. vermehrt in nichtmilitärischem Kontext verwendet:

KochL (Ffm. 1802): Tusch... bestehet aus einem unordentlichen und lärmenden unter einander Blasen des Akkordes der Trompete, ohne daß dabey auf Zeitmaaß oder Uebereinstimmung des Chors Rücksicht genommen wird. Man bedient sich dieser lärmenden und von aller Ordnung und Harmonie entblößten Musik theils bey den Intraden, theils auch bey dem Gesundheit-Trinken und dergleichen Gelegenheiten (560 f.).

Im Art. *Tusch* des GroveD IV (London 1890, 195 b) wird der Tusch als „sort of impromptu, spontaneous, acclamations of the wind instruments in the orchestra after some very great or successful performance" und als spezifisch dtsch. Erscheinung beschrieben.

*

(3) Vom späten 17. Jh. verselbständigt sich das Partizip Perfekt toccato zu einer BESETZUNGSANGABE.
Bei J. G. Albrechtsberger (*Gründliche Unterweisung zur Kompos.*, Lpz. 1790, Anhang: *Von d. Beschaffenheit u. Anwendung aller jetzt üblichen mus. Instr.*, 428 f.) bezeichnet Toccato die vierte Stimme, Tromba seconda, im vierstimmigen Trompetensatz. J. E. Altenburg erläutert die Besetzung eines „sogenannten Aufzugs" und verweist im Anschluß an seine Erklärung auf Albrechtsberger:

Versuch einer Anleitung... (Halle 1795) II: In Ermanglung der letztern [sc. ein Paar Pauken] werden die zwey Töne derselben gewöhnlich auf der Trompete geblasen, welche Stimme Touqet heißt; da sonst die vierte Trompete auch *Toccato* genannt wird (108).

Im Art. *Aufzug* von G. W. Wolfs *Kurzgefaßtem Mus. Lexikon* (Halle ³1806, 31 f.) wird diese Definition übernommen. Auch H. Chr. Koch schließt sich mit seiner Erklärung an Altenburgs Definition an:

KochL (Ffm. 1802): T o u q u e t, oder T o c c a t o, So nennet man bey den Trompeterchören die vierte Trompetenstimme, die oft in Ermangelung der Pauken die Grundstimme machen muß (1582).

Die Gleichsetzung von ital. toccato und franz. touquet wird im Castil-BlazeD (Paris 1821, II, 317) angesprochen, wo toquet oder doquet als französisierte Form des ital. Ausdrucks bezeichnet ist („francisé sans le traduire"). Das *Grand Dictionnaire universel* VI, hg. von P. Larousse, Paris 1871, 1107 b, hingegen definiert das Stichwort *Doquet, Toquet* als „la quatrième partie de trompette d'une fanfare de cavalerie" in Analogie zur Definition von engl. Tuquet/Tucket bei Fr. Markham 1622 (zit. oben, II. (2) Exkurs). Erst spät im 19. Jh., im RiemannL (Lpz. ⁴1894, 1078 a), gilt das Stichwort *Toccato* als Ausdruck der „alten Trompeterkunst".

III. Seit dem 16. Jh. wird Toccata als GATTUNGSBEGRIFF verwendet, der sich mehr und mehr auf das Repertoire der Tasteninstrumente konzentriert.

(1) In der ersten Hälfte des 16. Jh. tritt die Satzüberschrift Toccata zunächst in der LAUTENMUSIK auf. Die frühesten Belege erscheinen in der *Intabolatura de leuto de diversi autori* (Mailand 1536) von G. A. Casteliono, in der vier „Toccaten" abgedruckt sind. Während zwei von ihnen als *da sonare nel fine del ballo* bestimmt werden, ist eine dritte als *Tochata del Diuino Franc. da Milano* überschrieben. Weitere Drucke und Handschriften des 16. und frühen 17. Jh. überliefern Toccaten für Laute und Chitarrone (vgl. Dirksen 1998, 599). An den Sammeldrucken G. M. Trabacis läßt sich eine beginnende Verlagerung auf die Tasteninstrumente ablesen. Während seine 1603 in Neapel veröffentlichte Sammlung *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diversi, toccate, durezze, ligature, consonanze stravaganti, e un madrigale passeggiato nel fine* den Zusatz „sopra qualsivoglia stromento" enthält, fügt er im *Secondo Libro de Ricercate & altri varii Capricci* (Neapel 1615), das auch Toccaten enthält, die Anmerkung hinzu: „bastevoli per ogni Stromento, ma inspecialmente per i Cimbali, e gli Organi". Theoretische Erläuterungen und Musikbeispiele hatten in G. Dirutas *Il Transilvano* I (Venedig 1593) den Terminus insbesondere mit der Orgel in Verbindung gebracht. Allerdings wurde Dirutas Traktat auch von Lautenisten rezipiert, ebenso wie bis weit ins 17. Jh. hinein Musik für Tasteninstrumente auf Lauteninstrumente übertragen wurde (vgl. Coelho 1987, 139). Als singulär kann die für ein Tasteninstrument bestimmte *Toccata a modo di trombette* von G. de Macque (um 1607; *17th Cent. Keyboard Music* XI, hg. von A. Silbiger, New York 1987, f. 31') gelten.
Die überwiegende Zuordnung des Begriffs als Satztypus für Tasteninstrumente außerhalb Italiens konstatiert M. Praetorius, der dies mit dem Gebrauch des Verbs toccare begründet (vgl. oben, I. (1)):

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): *Tocata*, ist als ein *Præambulum* oder *Præludium*, welches ein Organist, wenn er erstlich vff die Orgel, oder *Clavicymbalum* greifft, ehe er ein *Mutet* oder Fugen anfehet, aus seinem Kopff vorher *fantasirt*, mit schlechten entzelen griffen, vnd *Coloraturen*, &c. Einer aber hat diese, der ander ein andere Art, davon

weitläufftig zu *tractiren* allhier vnnötig, vnd erachte mich auch zu gering, einem oder dem anderen hierinnen etwas fürzuschreiben (25 [recte 23]).

Spätere Definitionen des Begriffs Toccata, wie im BrossardD oder WaltherL (vgl. unten, III. (2)(b)), knüpfen hieran an.

(2) Im Kontext eines sich im 16. Jh. entwickelnden Instrumentalstils betitelt Toccata VON DER VOKALMUSIK UNABHÄNGIGE INSTRUMENTALSÄTZE.

(a) Seit 1600 werden in Erläuterungen des Begriffsworts Toccata SATZ- UND SPIELTECHNISCHE ELEMENTE als Charakteristika angeführt. Bereits das Verb toccare war im Kontext theoretischer Erörterungen verwendet worden (siehe oben, I. (1)). Die Eigenschaften eines mit dem Substantiv Toccata bezeichneten Satztypus beschreibt zuerst G. Diruta:

Il Transilvano I (Venedig 1593): ...non si osserua la Regola delle note buone, e cattiue nel Diminuire, come si fa nel Contrapunto, e nel Comporre, essendomi stato necessario alcune uolte batter le note cattiue nel principio, ò mezo della battuta, & anco esser cattiue le note, che saltano... le Toccate son tutte Diminutioni, & è vero anco che u'entrano più cattiue, che buone; ma la velocità di esse fa sì, che non si senta cosa cattiua, anzi che le cattiue danno ben speßo gratia alle buone: poi che nel diminuire più si attende à far Paßaggi vaghi, e legiadri, che all'osseruanza, che voi dite (f. 36).

Der von Diruta verwendete Begriff der Diminution, den er an anderer Stelle als „Oberbegriff verschiedener Formen von Verzierungen, kürzeren Passagen... und Tonwiederholungen" beschreibt (→ *Diminutio* II. (2)), ist hier nicht auf eine vokale Vorlage bezogen, so daß Toccata als ein von Bezügen zur Vokalmusik freier Satztypus erscheint. Die gemeinsamen Merkmale der von Diruta beigefügten Beispielsätze, die jeweils verschiedene satz- und spieltechnische Fragestellungen haben, sind der liegende Akkord am Anfang und die Passaggi als dominierende Figuration. Diese Merkmale entsprechen wiederum der durch M. Praetorius überlieferten Beschreibung der „entzelen griffen und *Coloraturen*" (vgl. oben, III. (1)). Auch im Vorwort *Al lettore* zu G. Frescobaldis *Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo* I (Rom 1615) heißt es:

2. Nelle toccate ho hauuta consideratione non solo che siano copiose di passi diuersi, et di affetti: ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro: onde il sonatore senza obligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque più li sarà gusto. 3. Li cominciamenti delle toccate sieno fatte adagio, et arpeggiando: è così nelle ligature, o uero durezze, come, anche nel mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar uoto l'Istromento: il qual battimento ripiglierassi à bene placito di chi suona (o. S.; vgl. ed. Darbellay, Monumenti mus. ital. IV, Mailand 1977, XXVII).

D. Speer (*Grundrichtiger... Unterricht d. Mus. Kunst oder Vierfaches Mus. Kleeblatt*, Ulm 1697) erkärt, daß eine Toccata „in der Mitten keine *Cadenz* haben soll, und mit der recht- und lincker Hand certirende läuffet" (286). Umfassender sind die Definitionen S. de Brossards, der noch einmal auf die Diminution verweist, sowie daran anschließend diejenige von J. G. Walther:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Toccata*: Ce qui distingue... la *Toccate*... C'est que 1° elle se joüe ordinairement sur des Instrumens à claviers. Et 2° qu'elle est principalement composée pour l'exercice des deux mains l'une aprés l'autre, parce que l'on y affecte d'ordinaire des *Points d'Orgue* ou des longues tenuës, tantôt dans la Basse, tandis que le Dessus fait des *vîtesses*, des *diminutions*, des *passages*, des *Tirades*, &c. tantôt dans le Dessus, tandis que la Basse ou la main gauche travaille à son tour, &c. (165);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Toccata*: ...ist eine auf die Orgel, oder auch *Clavicymbel* gesetzte lange *Piéce*, in welcher entweder beyde Hände mit Veränderung abwechseln, so daß bald die rechte, bald aber die lincke ihr Lauffwerck machet; oder das *Pedal* hat lang anhaltende Noten, worüber beyde Hände das ihrige verrichten (610 a).

Bereits um 1800 wird der Satztypus Toccata jedoch als nicht mehr aktuell bezeichnet:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Toccata*: Der Name einer anjetzt nicht mehr gebräuchlichen Art von lang ausgeführten Tonstücken für Orgel oder Clavier, die bald in der gebundenen oder fugenartigen Schreibart, bald aber auch in dem freyen Style gesetzt wurden. Der Unterscheidungscharakter dieser Art der Tonstücke ist schwer zu bestimmen. Man scheint aber vorzüglich eine Art von lang ausgeführter Fantasie darunter verstanden zu haben, in welcher beyde Hände mit dem Vortrage einer gewissen Notenfigur abwechselten (1535 ff.).

Während in der Folge einerseits der Aspekt des historisch Gewordenen die Definitionen von Toccata bestimmt, bleibt die Beschreibung einer bestimmten tasteninstrumentbezogenen Figuration und Spielart deren wesentliches inhaltliches Merkmal.

(b) Die mit Toccata häufig verbundene Vorstellung, sie habe sich AUS DER IMPROVISATION ENTWICKELT, verweist auf eine terminologische Verbindung zu Fantasia. G. Diruta (*op. cit.* I, f. 36) hatte die Diminution, die er zum Prinzip der Toccata erklärt, von Kontrapunkt und Komposition abgesetzt. Demgegenüber betont er, daß ein Organist „benissima fantasia" und manuelle Fertigkeit benötige. Dirutas eigene Lehrstücke sowie der Verweis auf beispielhafte gedruckte Toccaten, wie die von Cl. Merulo (*op. cit.* II, Venedig [1609] ²1622, 10), legen nahe, daß das „sonar bene di fantasia" (II, 21) in der Toccata zum Ausdruck kommt (→ *Fantasia* I. (2)). Jeglichen Zweifel an der Entstehung einer Toccata aus dem Extempore beseitigt M. Praetorius' Definition, daß der Organist „aus seinem Kopff vorher *fantasirt*" (zit. oben, III. (1)). Diese Beschreibung greifen Chr.

Demantius (*Isagoge artis musicae*, Freiberg [8]1632; zit. nach H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*, MfX, 1957, 59) und J. Chr. Stößel (*Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon*, Chemnitz [2]1749, Art. *Toccate*, 394 f.) in den entsprechenden Einträgen auf. Über G. Frescobaldi heißt es 1639:

A. Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (Rom 1639): Mais surtout ce grand Friscobaldi fit paroistre mille sortes d'inventions sur son Clavessin... il faut l'entendre à l'improviste faire des toccades pleines de recherches et d'inventions admirables (ed. Heuillon, Paris 1992, 18 f.).

Für J. Mattheson gehört Toccata zu den Satztypen, die zumindest so wirken, als entstünden sie aus der Improvisation heraus:

Kern melodischer Wiss. (Hbg 1737): Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht, ob ich sagen soll, der Melodien, oder der musicalischen Grillen trifft man in der Instrumental-Music an, die von allen übrigen sehr unterschieden ist, in den so genannten *Fantaisies* oder Fantasie, derer Arten sind die *Boutaden, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli* &c. Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stege-Reiffe daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schrancken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern Nahmen, als guter Einfälle, belegen kan. Daher ihr Abzeichen die E i n b i l d u n g ist (122 f.);
Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhaßt; allein wir haben eine Schreib-Art dieses Nahmens... Er bestehet eigentlich nicht sowol im Setzen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder, wie man sagt, *ex tempore* geschiehet. Die Italiener nennen diesen Styl *a mente, non a penna*. Wiewol die so genannten: *Fantasie, Capriccie, Toccate, Ricercate* &c. sie mögen geschrieben oder gedruckt seyn, allerdings hieher gehören, der Boutaden und Vorspiele nicht zu vergessen (87).

J. Adlung berührt das Begriffswort Toccata nur im Kontext seines Kapitels über das Fantasieren:

Anleitung zur mus. Gelahrtheit (Erfurt 1758): Kann und soll sich denn die Kunst zu Fantasiren auch auf die Ausführung einer Fuge aus dem Stegreif erstrecken? Auch hierzu sage ich: Ja; es mögen Choral- oder andere Fugen seyn. Ich sage noch mehr: wenn die grossen Toccaten aus nichts bestehen, als aus Fantasien oder Präludien, und verschiedenen Fugensätzen, so können auch diese Toccaten aus dem Ermel geschüttelt werden (752).

Im WolfL (Halle [3]1806, Art. *Toccate, Toccata*, 313) heißt es dann weitergehend, daß Toccata ein Klavier- oder Orgelstück „meistens freier Fantasie" sei, womit nicht nur das Fantasieren, sondern auch der Komplex der ‚freien Fantasie' (→ *Fantasia* III. (5)(a)–(c)) konnotiert wird.

(c) Die Definitionen des STYLUS PHANTASTICUS nennen Toccata als Form, in der dieser Stil angewendet wird. Bereits A. Kircher (*Musurgia universalis*, Rom 1650, VII, Cap. 5; I, 585) zählt bei seiner Definition des „phantasticus stylus" die Satztypen „Phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas" auf als diejenigen, in denen der neue Instrumentalstil zum Ausdruck komme. In ähnlicher Weise wie Kircher hebt das BrossardD (loc. cit., Art. *Stilo*, 116) die dem Stil implizite Freiheit hervor und führt die gleichen Satztypen an. Mattheson hingegen betont zunächst den Aspekt des tatsächlich oder quasi Improvisatorischen des Stils. Toccata wird, zusammen mit anderen instrumentalen Satztypen, unter dem Oberbegriff Fantasie aufgeführt. Als Unterscheidungsmerkmal nennt Mattheson:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): ...desgleichen auch *Toccaten*, die sonst keinem *Instrumento*, als dem *Clavier* und der Orgel zukommen, auch nach der *Caprice* des *Autoris* eingerichtet werden, dahero sie denn, wenn eine kleine Veränderung von Fugen oder andern Sachen dazu kommt, nicht unrecht den Nahmen *Capriccio* führen. *Toccatine* sind kleinere *Pieçen* eben dieser Art... (176).

Den Ausführungen im *Vollkommenen Capellmeister* (loc. cit., 89) fügt Mattheson als Beispiele eine Toccata und eine Fantasie hinzu, die er beide J. J. Froberger zuweist, eine im Fall der Toccata irrtümliche Zuschreibung, da es sich bei dieser um die Toccata a-moll (BuxWV 152) von D. Buxtehude handelt. Als Widerspruch zu der mit dem Stil einhergehenden Freiheit erscheint Mattheson das Ausarbeiten von Fugen in Toccaten und Fantasien, „daher denn diejenigen Verfasser... keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwieder ist, denn die Ordnung und der Zwang" (*op. cit.*, 88). Ausdruck der Freiheit ist auch die Gestaltung des mus. Vortrages, die Mattheson im Kontext der abgedruckten Beispiele „à discretion" nennt, „nach Belieben bald langsam bald geschwinde" (ibid.), „ohne genaue *Observirung* des *Tactes*" (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, loc. cit., 176). Den freien Umgang mit dem Tempo hatte bereits Frescobaldi als ein Merkmal für das Spielen von Toccaten genannt (*op. cit.*, *Al lettore*, o. S.; vgl. ed. Darbellay, XXVII).
Im Zusammenhang mit der Orgel und der geistlichen Musik verändert Mattheson seine Zuordnung der Termini, indem er nun Toccata als Oberbegriff für alle Stücke wählt, die beim Fantasieren von Vor-, vor allem aber Nachspielen, die in diesem Kontext als die Funktionen von Toccata definiert werden, in den mus. Satz einfließen können:

Der Vollkommene Capellmeister (loc. cit): Das so genannte Fantasiren bestehet... in verschiedenen Stücken, die wir ein wenig aus einander legen müssen. *Intonazioni, Arpeggi, senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci etc.* sind die vornehmsten, welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der T o c c a t e n begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespiele bedeuten, und obige Gattungen brauchen, oder weglassen mögen, nachdem es gut befunden wird (477).

(3) Die zu Toccata ALTERNATIV VERWENDETEN AUSDRÜCKE indizieren ebenfalls nicht eindeutig definierbare Satztypen. Die Termini selbst sind fast alle auch Alternativbezeichnungen zu Fantasia, so daß sich die Nähe zum Terminus Fantasia auch auf dieser Ebene abzeichnet. In Analogie zum Umgang mit Fantasia, Ricercar oder Capriccio spezifizieren verbale Zusätze Machart oder Funktion von Toccata.

(a) Mit dem Ende des 16. Jh. wird der Begriff Toccata vermehrt auf Musik angewendet, die die Eigenschaften von VORSPIEL- UND INTONATIONSSÄTZEN übernimmt.
Die Verbindung zwischen Intonatio (→ *Intonatio* II.) als einem Instrumentalstück mit einleitendem Charakter und der Satzbetitelung Toccata erscheint am deutlichsten in den *Intonationi d'organo* von A. und G. Gabrieli (Venedig 1593). Von den zwölf Sätzen sind die vier letzten mit Toccata bezeichnet. In der Intabulierung derselben Stücke von B. Schmid d. J. (Straßburg 1607) heißt es, daß sie „ane statt der *Präludien*" gespielt werden können (vgl. Faks. in MGG III, Kassel 1954, 1308). Die ausdrückliche Gleichsetzung mit Vorspielstücken erscheint in Titeln wie *Toccata vel Praeambulum* (Hs. 2880 d. ehemaligen Akad. Inst. für Kirchenmusik Berlin), *Toccata vel Praeludium* (Hs. d. Bibl. Lüneburg K.N. 147) oder *Praeludium Toccata* (Fitzwilliam Virginal Book; vgl. Dirksen, 604).
Bei M. Praetorius wird Toccata unter dem Oberbegriff Præludia (*Syntagma Mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 25 [recte 23]) angeführt, mit der Funktion des Vorspiels erklärt und, weitergehend, mit dem Fantasieren als Vorgang des freien, improvisierten Spiels verknüpft. Auch J. G. Walther setzt Toccata mit dem „*Praeludiren*" gleich (*Praecepta d. Mus. Compos.*, hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 55). Noch bei Stößel (*Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon*, Chemnitz ²1749, Art. *Toccate*, 394) wird Toccata als „*Præludium* des Organisten" definiert. Die Bezeichnung *Tocato or Vollentarys* erscheint 1719 in einem Sammeldruck der Verleger J. Walsh und J. Hare in London (vgl. *17th Cent. Keyboard Music* XVII, hg. von A. Silbiger, New York 1987, 34), unter anderem auch für eine *Toccata* J. J. Frobergers (vgl. *Denkmäler d. Tonkunst in Österreich* X/2, 22 ff.).

(b) Die mit Toccata verknüpften Alternativbezeichnungen dokumentieren die BEGRIFFLICHE UND SACHGESCHICHTLICHE NÄHE ZU FANTASIA. Die Synonymie von Fantasieren und Präludieren, seit Praetorius 1619 belegt (→ *Fantasia* II. (2)(b)), wird ausgeweitet auf die Satzbezeichnung Toccata, die mit beiden Begriffen erklärt wird, ihre Besonderheit aber durch die bei Praetorius und anderen ausgesprochene instrumentale Zuordnung bekommt.

Im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Stylus phantasticus (vgl. oben, III. (2)(c)) wird Toccata nicht nur mit dem Stil, sondern auch mit dem Satztypus Fantasia in Beziehung gebracht. Im BrossardD (Paris [1703] ²1705, Art. *Toccata*, 165) werden Toccata, Ricercar, Fantasia und Tastatura einander gleichgesetzt, Termini, die der Autor an anderer Stelle dem „Stilo Phantastico" zuordnet (116). Die Betitelungen *Tastata* und *Toccata* werden von B. Pasquini (vor 1710) wie Synonyme für Sätze ähnlicher Faktur verwendet (vgl. *17th Cent. Keyboard Music* VII, hg. von A. Silbiger, New York 1988).
Der von J. Mattheson 1739 als weitere Alternativbezeichnung angeführte Begriff Capriccio (zit. oben, III. (2)(c)) tritt schon um 1600 im Zusammenhang mit Toccata in Erscheinung. Bereits Drucke wie A. Mayones *Primo libro di diversi capricci per sonare* (Neapel 1603) oder G. M. Trabacis *Il secondo libro de ricercate & altri varij capricci* (Neapel 1615; vgl. oben, III. (1)) hatten ebenfalls Toccaten enthalten. Auch in G. Strozzis *Capricci da sonare* (Neapel 1687) dient Capriccio als Oberbegriff für verschiedene Instrumentalsatzbezeichnungen, unter denen sich auch Toccaten befinden, von denen wiederum eine als *Toccata de Passacagli, e ciascheduno può sonarsi à solo* betitelt ist. G. Fr. Händels *Prélude e Capriccio* (HWV 571) wird in einigen ital. Quellen als *Toccata*, in engl. als *Capriccio* überliefert (vgl. B. Baselt, *Händel-Hdb.* III, Lpz. 1986, 320).
Der Ausdruck Sonata war bereits von A. Kircher 1650 (vgl. oben, III. (2)(c)) mit Toccata in Verbindung gebracht worden. Im Autograph von B. Pasquinis erwähnten Tasteninstrumentkompositionen erscheint Sonate als Titel. In der Handschrift Parma I von D. Scarlatti werden Sonata und Toccata wie Synonyme gebraucht (vgl. R. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953, 141). Im 19. Jh. wird die nun als überholt angesehene Werkbezeichnung Toccata im theoretischen Schrifttum gegenüber Sonata hauptsächlich durch die spezifische Zuordnung zu den Tasteninstrumenten unterschieden (→ *Sonata* IV. (3)).
Die offenkundige Austauschbarkeit der Bezeichnungen dokumentieren die unterschiedlichen Benennungen in den Abschriften der Toccaten J. S. Bachs. So wird die *Toccata* (BWV 912), unter Auslassung der Schlußfuge, in einer Abschrift aus dem Umkreis J. Ph. Kirnbergers mit der Bezeichnung „Fantasia Adagio" überliefert (vgl. Eisert 1994, 130 f.). Für BWV 913 sind „Sonata" und „Preludio" als Alternativbegriffe belegt (*op. cit.*, 135 u. 149). BWV 914 trägt in der Abschrift von H. N. Gerber den Titel *Concerto seu Toccata pour le Clavecin* (191). Für die Betitelung der Eingangssätze der sechs Partiten der *Clavierübung I* (BWV 825–830) wählte Bach Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Praeambulum und Toccata (BWV 830). Letztere trägt jedoch in der frühen Fassung BWV 830a (1725) noch die Überschrift *Prelude*.

1802 konstatiert H. Chr. Koch im Hinblick auf Toccata, daß „der Unterscheidungscharakter dieser Art der Tonstücke... schwer zu bestimmen" sei und wählt Fantasie als Alternativterminus und mögliches Erklärungsmodell (zit. oben, III. (2)(a)). „Freie Fantasie" wird dann ausdrücklich im WolfL (Halle ³1806, Art. *Toccate, Toccata*, 313) und im HäuserL (Meissen 1828, Art. *Toccata*, II, 99) in den Erläuterungen angeführt.

Wie bei Koch wird in G. Schilling *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838) Toccata als ein mittlerweile „veraltetes Tonstück" beschrieben, das mit offenbar moderneren Termini erläutert wird:

...ein jetzt ziemlich ganz veraltetes Tonstück für Orgel oder Clavier, das meist einen größeren Umfang hatte, und bald im gebundenen, bald im contrapunktischen, bald auch im freien Style geschrieben war. Es mag unserem jetzigen Capriccio oder der sogenannten Fantasie sehr ähnlich gewesen seyn, und hatte nur das Eigenthümliche, daß eine gewisse Notenfigur oft darin vorkam, in deren Vortrag aber beide Hände mit einander abwechselten. Unter den neueren Componisten suchten besonders Hummel und Clementi diese Form wieder hervor, wagten sie aber doch nicht anders als hauptsächlich nur bei Etuden anzuwenden, wo sie denn auch allein nur noch von einigem Nutzen seyn kann (651).

Etüde (→ *Etüde* II.) und Exercice erscheinen nun als weitere Alternativbezeichnungen. Sowohl C. Czerny (*Toccata ou Exercice* C-Dur op. 95, um 1826) als auch Fr. G. Pollini (*Trentadue esercizi in forma di toccata*, 1820) verknüpfen die beiden Begriffe in Titelgebungen miteinander. R. Schumann selbst betitelt seine *Toccata* C-Dur op. 7 (1829–33) im Tagebuch im August 1832 als *Gr.[ande] Étude a quatre voix* und am 8. 3. 1833 als *Exercise en double sons*. In Briefen an die Verleger Breitkopf & Härtel (2. 1. 1832) und T. Haslinger (13. 8. 1832) nennt Schumann die Komposition eine „Fantasieübung" (vgl. W. Boetticher, *Robert Schumanns Toccata opus 7 u. ihre unveröffentlichte Frühfassung*, in: *Musik-Edition-Interpretation*, Gedenkschrift G. Henle, hg. von M. Bente, München 1980, 100 ff.). Verschiedene Theoretiker des 19. Jh. äußern sich über den Zusammenhang der Begriffe Etüde, Toccata und Fantasie, unter ihnen auch A. B. Marx:

Die Lehre von d. mus. Kompos. III (Lpz. 1845): So gewiss jedes beweglich und etwas schwierig gesetzte Tonstück zur technischen Uebung des Spielers dienen kann, wird man doch einen Unterschied zu machen haben zwischen solchen Etüden, die ganz entschieden, mit einer gewissen Ausschliesslichkeit auf eine bestimmte methodische Uebung ausgehen... und zwischen solchen, denen mehr ein freies Spiel, eine allgemeine Befähigung des Spielers, oder sogar die Darlegung eines Gedankens, dem dieses Spiel nur Mittel ist und der um seiner selbst willen ausgesprochen sein will... Aufgabe ist. Dergleichen Tonstücke führten früher den Namen

T o k k a t e

und wenn ihr Hauptinhalt oder ihre Figuration von besonders eigner, ja eigenwilliger und eigensinniger Art war, den Namen

C a p r i c e

oder *Capriccio*. Beiderlei Tonstücke wurden auch wohl in der... Form der

F a n t a s i e

oder zusammengestellt mit anderen Formen, z. B. der Fuge, ausgeführt (40 f.).

(c) Durch Zusätze in der Titelgebung wird Toccata näher bestimmt. Hinzufügungen, die spieltechnische Elemente in den Vordergrund rücken, betonen die Bedeutung von Toccata als instrumentalem Spielstück für Tasteninstrumente. Eine Differenzierung in Toccaten für Orgel oder Cembalo drückt die Titelgebung von G. Frescobaldis *Il Secondo Libro di Toccate... d'Intavolatura di Cimbalo et Organo* (Rom [1627] ²1637) aus. Titelgebungen wie die für Frescobaldis darin enthaltene *Toccata per l'organo sopra i pedali, e senza* (18), die *Toccata ad manuale duplex* von D. Strungk (1601–1694; *Corpus of Early Keyboard Music* XXIII, 23) oder die *Toccata mit dem Pedal aus C* von J. Krieger (*Anmuthige Clavier-Übung*, Nürnberg 1699) lassen erkennen, daß die Kompositionen auf die Orgel als Instrument bezogen sind. Die Überschrift zu A. Scarlattis *Toccata d'Intavolatura per Cembalo ò pure per organo d'Ottava Stesa* (Neapel 1723) deutet auf einen bestimmten Instrumententypus hin, der dem Ambitus des Stückes entspricht.

Der konventionellen Art der Bezeichnung folgen die „del Tono"-Angaben, wie sie schon 1593 mit den Toccaten in den *Intonationi* A. Gabrielis erscheinen. Auf eine besondere satztechnische Komponente verweist die Bezeichnung *Toccata di durezze e legature* (Frescobaldi, *Secondo Libro...*, loc. cit., 32), die eine von übergebundenen Vorhaltsdissonanzen bei stark chromatischer Linienführung geprägte Satzstruktur anzeigt. Die Chromatik, wie in Frescobaldis *Tocata cromaticha per la leuatione* aus der *Messa della Domenica* (*Fiori mus.*, Rom 1635) angedeutet, sollte eine affektintensivierende Wirkung haben, wie sie für Toccaten, die im Gottesdienst zur Wandlung gespielt wurden, beschrieben wird („si suona alla Leuatione, ma piano, & cosa graue che muoui alla deuotione", A. Banchieri, *L'Organo suonarino*, Venedig 1605, I, 38). Diese werden, ihrer besonderen Aufführungssituation entsprechend, als *Toccata da sonarsi alla leuatione* (Frescobaldi, *op. cit.*, 10) betitelt. Die Funktion bzw. Aufführungssituation wird auch mit Bezeichnungen wie *Toccata avanti la Missa* (ibid.) oder *Toccata per la Gloria* (A. Croci, *Frutti Mus.*, Venedig 1642) verbalisiert (vgl. Edler 1997, 109 ff.). Auf die mus. Faktur wird in J. C. Kerlls Titelgebung *Tocata tutta de salti* hingewiesen (um 1675; vgl. *17th Cent. Keyboard Music* XVII, hg. von A. Silbiger, New York 1987).

Im Gegensatz zu diesen C. f.-freien Kompositionen stehen Toccaten, wie etwa S. Scheidts *Toccata super „In te Domine speravi"* (*Tabulatura nova*, Hbg 1624). J. U. Steigleder (*Tabulatur Buch. Dass Vatter Unser*, Straßburg 1627; *Corpus of Early Keyboard Music* XIII/

1, 91) setzt an den Schluß eines Variationenzyklus über „Vater unser im Himmelreich" die *40. u. letste Variation, auff Toccata Manier.* Die Titelgebung von G. Muffats *72 Versetl sammt 12 Toccaten besonders zum Kirchen-Dienst beÿ Choral-Aemtern u. Vesperen dienlich* (Wien 1726) verweist auf die Alternatim-Praxis.
Singulär sind Toccaten für Orgel mit programmatischen Titeln, wie sie von A. Poglietti überliefert sind (*Toccatina sopra la ribellione di Ungheria*, 1671; *Toccata fatta sopra l'assedio di Filippsburgo*, 1676), oder die *Toccata con lo Scherzo del cucco* von B. Pasquini (vgl. *17th Cent. Keyboard Music* VII, hg. von A. Silbiger, New York 1988).

(d) Neben Toccata sind auch die davon abgeleiteten DIMINUTIVFORMEN Toccatina und Toccatella gebräuchlich. Als Titel erscheint Toccatina in der zweiten Hälfte des 17. Jh. in Kompositionen des Wiener Organisten A. Poglietti, etwa *Toccatina per l'Introito D Messa con il pedale* (ed. Wollenberg, London 1989) oder *Toccatina sopra la ribellione di Ungheria.* D. Speer erläutert den Ausdruck Toccatina, den er hingegen als Kategorie eines zwischen Präludium und Toccata angesiedelten Übungsstückes behandelt:

Grundrichtiger... Unterricht d. Mus. Kunst oder Vierfaches Mus. Kleeblatt (Ulm 1697): Wann nun bevorstehende *Præludia* auß jedem *Tono* ein *Incipient* gefasset, und nach der Gebühr (besonders derer über dem Bass befindlichen Ziffern) *tractiren* kann, soll man jetzund zu etwas schwerern Sachen schreiten, darzu die folgenden *Toccatinen*, NB. bequem und tauglich seyn werden... Wird derohalben ein *Music*-Liebhaber auf jeden *Tonum* allhier etwas und zwar leicht-kurtz- und mittelmässiger Gattung um einen erleidlichen Preiß haben können. (NB. mit beyder Hände abwechselnden Läuffen.) (95).

Auch Fr. E. Niedt (*Mus. Handleitung Anderer Teil, Von d. Variation d. General-Basses...*, 2. vermehrte Auflage, hg. von J. Mattheson, Hbg 1721) erläutert das Wort: „Wenn sie [sc. die Toccate] nicht so starck *elaboriret* und etwas kurtz sind, nennet man sie *Toccatine*" (108). Dies entspricht den Erklärungen im BrossardD (Paris [1703] ²1705, Art. *Toccatina*, 165) und WaltherL (Lpz. 1732, Art. *Toccatina*, 610 a), während in Kochs *Kurzgefaßtem Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807, 362) das Stichwort *Toccatina* nur noch als „kleine Toccata" erklärt wird.
Im 19. Jh. wird Toccatina als Bezeichnung für virtuose, zum Charakteristischen tendierende Vortragsstücke gewählt, wie bei C. Czerny (*Toccatina brillante e facile* op. 63), C. Cramer (*Toccatina „La joyeuse Réunion"* D-Dur 1847) oder J. Rheinberger (op. 19 und op. 101, 3).
Weitaus weniger gebräuchlich ist die pseudo-ital. Form „Toccatella", auf die zuerst im GroveD IV (London 1890, 130 a) verwiesen wird und die vereinzelt als Betitelung für Klavier- oder Orgelstücke erscheint.

(4) Mit dem 17. Jh. wird Toccata als GATTUNG DER MUSIK FÜR TASTENINSTRUMENTE definiert, die aber schon ab dem späteren 18. Jh. als veraltet gilt.
Die aus dem 17. und 18. Jh. überlieferten Begriffsdefinitionen vermitteln, daß Toccata den Satztyp eines selbständigen Instrumentalstücks für Clavierinstrumente verkörpert. Für die Sachgeschichte von Toccata werden die herausragenden Werke einiger Komponisten zu klassischen Exempeln. Die individualstilistische Prägung in Werken und Werkgruppen von Cl. Merulo, G. Frescobaldi, J. J. Froberger und später J. S. Bach sowie R. Schumann bekommt für das Repertoire sowie für die in hohem Maße mit der Rezeption verbundene Begriffsgeschichte entscheidende Bedeutung. Während die genannten Quellen bis um die Mitte des 18. Jh. die klavieristischen Elemente hervorheben (vgl. oben, III. (2)(a)), die im 20. Jh. als „rein tokkatenhaft" (Valentin 1930, 11) zur Definition des Gattungsbegriffes gleichsam stilisiert werden, wird ab dem späteren 18. Jh. vor allem der nunmehr historische Aspekt von Gattungsbegriff und Repertoire hervorgehoben:

Ch. Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period* (London 1789) III, Kap. 8: The *Toccate per Cembalo*, by [Frescobaldi]... are very full and of difficult execution. These pieces being embellished with the fashionable divisions and graces of the times, have suffered more by age then the *ricercari*, which have all the simplicity of vocal fugues in the church style (423 f.).

Der Art. *Toccata* des Mendel/ReißmannL X (Bln 1878, 200 f.) untergliedert die Erläuterung von Toccata: er skizziert die Entwicklung der Gattung vom Planlosen über die „Form der T o c c a t a..., die namentlich darauf berechnet ist, die Besonderheiten des Klanges und der Spielweise des Instruments darzulegen", bis hin zu J. S. Bach, der sie „in vollendetster Freiheit" ausbildete: „Auch bei ihm ist die Toccata... ganz frei aus Sätzen verschiedener Darstellungsweise zusammengesetzt...; auch er behandelt sie als P h a n t a s i e, als P r ä l u d i u m, dem sich dann eine festgefügte Fuge anschliesst, in der somit das Phantasieleben bestimmtere Gestalt gewinnt". Das RiemannL (Lpz. 1882, Art. *Toccata*, 921 b) setzt den älteren Werken die Begriffsbildung „moderne Toccata" entgegen, welche die Toccaten Bachs, aber auch Schumanns *Toccata* op. 7, in späteren Auflagen (Lpz. ⁶1905, 1335 a) dann auch die Toccaten C. Czernys, umfaßt.
Das Aufgreifen der Titelgebung Toccata im späten 19. und 20. Jh. deutet den Rückgriff auf historische Vorbilder an. Die Wahl der Bezeichnung Toccata ab etwa 1890 insbesondere in der franz. Orgelmusik verweist auf die Orientierung am barocken Repertoire von Toccaten für Orgel. Die bei Komponisten wie L. Boëllmann, L. Vierne und Ch.-M. Widor so benannten Sätze greifen die Motorik als charakteristisches Element auf, wie es etwa für die Toccaten BWV 538 und 540 Bachs beschrieben wird. Sie selbst nehmen in der Folge wiederum Modellcharakter an.

In Werken wie Cl. Debussys *Pour le piano* (1901), M. Ravels *Le Tombeau de Couperin* (1914–17/1919) und I. Stravinskys Pulcinella-Suite (1922) repräsentiert die Wahl der Überschrift Toccata die intendiert historisierende Orientierung an einem barocken Satzmodell. Eine Besonderheit in der Titelgebung stellt F. Busonis *Toccata. Preludio – Fantasia – Ciaccona* (Wien 1921) dar, die, quasi in Analogie zu J. Mattheson, unter dem Oberbegriff Toccata drei andere Satzkonzepte umfaßt. S. Prokofjew nennt 1941 in seiner Autobiographie hinsichtlich einer Erörterung der Hauptrichtungen seines Komponierens Schumann als einen Bezugspunkt:

Dokumente, Briefe, Erinnerungen, hg. von S. I. Schlifstein, dtsch. Übers. von F. Loesch (Lpz. um 1965): Die dritte Richtung ist die der Tokkaten oder, wenn man will, die motorische, die wahrscheinlich von der Tokkata Schumanns ausgeht, die seinerzeit auf mich einen großen Eindruck machte (die Etüden op. 2, die Tokkata op. 11, das Scherzo op. 12, das Scherzo des Zweiten Klavierkonzertes, die Tokkata im Fünften Klavierkonzert wie auch die immer wieder aufbegehrenden Figuren in der Skythischen Suite" und im „Tanz des Stahls" oder die Passagen im Dritten Klavierkonzert). Diese Richtung ist wahrscheinlich die minder wertvolle (137).

Singulär ist die Titelgebung *Toccata marziale for military band* bei R. Vaughan Williams (1924). Sie verknüpft die mittlerweile kompositionsgeschichtlich zur Klavier- und Orgelgattung festgelegte Bezeichnung noch einmal mit der Bedeutung der militärischen Fanfare.

Lit.: G. SCHAD, Musik u. Musikausdrücke in d. mittelengl. Lit., Diss. Giessen 1911; L. SCHRADE, Ein Beitr. zur Gesch. d. Tokkata, ZfMw VIII, 1925/26; E. VALENTIN, Die Entwicklung d. Tokkata im 17. u. 18. Jh. (bis J. S. Bach), Münster 1930; O. GOMBOSI, Zur Vorgeschichte d. Tokkate, AMI VI, 1934; S. CLERCX, La Toccata, principe du style symphonique, in: La musique instr. de la Renaissance, hg. von J. Jacquot, Paris 1955; H. H. EGGEBRECHT, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz], Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse 1955, Nr. 10, Mainz [1955] ²1968; E. VALENTIN, Die Tokkata, Das Musikwerk XVII, Köln 1958; M. C. BRADSHAW, The Origin of the Toccata, Musicological Studies and Documents XXVIII, Rom 1972; D. ALTENBURG, Unters. zur Gesch. d. Trompete im Zeitalter d. Clarinblaskunst (1500–1800), Kölner Beitr. zur Musikforschung LXXV, Regensburg 1973; FR. KRUMMACHER, Stylus phantasticus u. phantastische Musik. Kompos. Verfahren in d. Toccaten von Frescobaldi u. Buxtehude, Schütz-Jb. II, 1980; CHR. WOLFF, Präludium (Toccata) u. Sonata: Formbildung u. Gattungstradition in d. Orgelmusik Buxtehudes u. seines Kreises, in: Fs. M. Schneider, hg. von dems., Köln 1985; V. COELHO, Frescobaldi and the Lute and Chitarrone. Toccatas of ‚Il Tedesco della Tiorbe', in: Frescobaldi Studies, hg. von A. Silbiger, Durham 1987; L. H. RUSSELL, Bach's Clavier Toccatas in light of the Frescobaldi tradition, in: Bach u. d. ital. Musik, hg. von W. Osthoff u. R. Wiesend, Venedig 1987; H. KLEIN, Die Toccaten Girolamo Frescobaldis, Mainz 1989; CHR. EISERT, Die Clavier-Toccaten BWV 910–916 von Johann Sebastian Bach, Mainz 1994; P. MITLÖHNER, Die Entwicklung d. Orgeltoccata im Zeitalter romantischer Musik, Ffm. 1994; M. BELOTTI, Die freien Orgelwerke Dietrich Buxtehudes, Ffm. ²1997; A. EDLER, Gattungen d. Musik für Tasteninstr. I, Hdb. d. mus. Gattungen VII/1, Laaber 1997; P. DIRKSEN, Art. Toccata, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. IX, Kassel u. Stuttgart 1998.

Marianne Betz, Leipzig 2001

Tonalität

dtsch. (seit 1833); von franz. tonalité (seit 1810), zusammengesetzt aus dem von ton (im Sinn von Tonart, zurückgehend auf lat. tonus) abgeleiteten Adjektiv tonal und dem Suffix -ité als typischer Endung eines nomen qualitatis; tonal (ebenfalls seit 1810), in substantivierter Form („la science du Tonal Ecclesiastique") singulär im *Mercure de France* (Bd. 14, Februar 1728, 236) und dann wohl erst wieder im 20. Jh. nachzuweisen (vgl. A. Thiéry, *Le Tonal de la parole. (Psychologie expérimentale.)*, Revue Néo-Scolastique VII, 1900–VIII, 1901);
ital. tonalità (seit 1815), Adjektiv t[u]onale (als Epitheton zu fuga seit L. A. Sabbattini 1802);
engl. tonality (seit 1824), Adjektiv tonal in der bei J. Hawkins (1776) belegten Wortfügung „Tonal music" als Äquivalent zu lat. tonale [sc. libellum], dem ganz verstreut (etwa *Tonale Sancti Bernardi*, 1. Hälfte d. 12. Jh.) anzutreffenden Synonym von tonarius/um als Bezeichnung für ein systematisch nach den Kirchentönen angelegtes Verzeichnis Gregorianischer Gesänge.
Die verschiedensprachigen Substantive werden in nicht-musikspezifische Bereiche übernommen, so schon 1846 von G. Sand *(La mare au diable)*, der zeitweiligen Lebensgefährtin Fr. Chopins, in die Bildungssprache im Sinne von ‚Klangfärbung, -eigenart, Farbgebung, Kolorit' oder als Fachausdruck vor allem in die Malerei (im angelsächsischen und romanischen Sprachraum seit 1866; vgl. J. Murray u. a., *A New Engl. Dictionary on Historical Principles* X, 1, Oxford 1926, 125 a), aber auch in andere Disziplinen wie Chemie (ital.) oder Linguistik.

I. Im ursprünglichen Sinne bedeutet franz. tonalité das ORDNUNGSPRINZIP FÜR DIE VERBINDUNGEN DER TÖNE EINER SKALA; von Beginn an läßt sich ein die gesamte Begriffsgesch. von Tonalität durchziehender, enger Konnex zu Tonleiter oder Tonart erkennen.
(1) In Frankreich ist seit 1810 ein ZUNÄCHST UNEINHEITLICHER SPRACHGEBRAUCH zu beobachten.
(2) Bei Fr.-J. Fétis figuriert tonalité als vielschichtiger Terminus, der in seiner eigentlichen Intention die ZUSAMMENSTELLUNG DER NOTWENDIGEN BEZIEHUNGEN SIMULTAN ODER SUKZESSIV ANGEORDNETER TONLEITERTÖNE besagt.
(3) In nahezu allen folgenden Begriffsbestimmungen, die durch die Verbindung mit den Begriffen Tonleiter und Tonart geprägt sind, wird der Bezeichnung ein VORWIEGEND AUF DAS DUR-MOLL-SYSTEM EINGEGRENZTER GELTUNGSBEREICH zugewiesen. (a) Zuweilen stellt Tonalität einfach das SYNONYM FÜR TONART dar. (b) Namentlich deutschsprachige Theoretiker verbinden mit dem Begriff eine HERVORKEHRUNG DER TONIKA.

II. Zu einer weitreichenden Uminterpretation kommt es seit den 1870er Jahren durch H. Riemann, der unter Tonalität die FUNKTIONEN DER AKKORDE DURCH IHREN BEZUG AUF DIE TONIKA versteht.
(1) In seiner Nachfolge wird Tonalität als ERWEITERTER TONARTBEGRIFF UNTER BETONUNG DER BEZOGENHEIT ALLER KLÄNGE AUF EIN ZENTRUM tradiert.
(2) Als erweiterter Tonartbegriff kann Tonalität auch spezieller das BEZUGSSYSTEM DER TONARTEN INNERHALB EINES SATZES ODER ZYKLUS benennen.
(3) Anstelle des nicht weiter spezifizierten Begriffswortes Tonalität kennt vornehmlich die dtsch. Musiktheorie seit dem späten 19. Jh. die PRÄZISIERENDEN KOMPOSITA DOMINANTISCHE, FUNKTIONALE, HARMONISCHE UND DUR-MOLL-TONALITÄT.
(4) Aufgrund der Akzentuierung der Tonika sieht R. Reti Tonalität als ABBREVIATUR VON TONIKALITÄT an.

III. Mit Beginn des 20. Jh. wird die Begriffsgesch. von Tonalität zusätzlich durch die RELATION ZUM KORRELAT ATONAL / ATONALITÄT geprägt.
(1) Das hauptsächliche Unterscheidungskriterium für das Gegensatzpaar Tonalität – Atonalität ist der Begriff der TONART (ODER TONLEITER) MIT TEILWEISE WECHSELNDER GEWICHTUNG DER IMPLIKATIONEN.
(2) In einer vom gängigen Sprachgebrauch divergierenden Bedeutung bezeichnet J. M. Hauer seit 1920 mit tonal das NATURBEDINGTE IN DER MUSIK IDEALERWEISE IN GESTALT EINES EINZELNEN, RHYTHMISIERTEN TONES.
(3) Verschiedentlich wird aber auch INFOLGE EINER UMGREIFENDEREN BEDEUTUNG VON TONALITÄT KRITIK AM BEGRIFF ATONALITÄT geübt.

IV. Bedenken gegenüber dem Begriff insbesondere Riemannscher Prägung sowie die spezifische kompositionsgeschichtliche Entwicklung seit dem ausgehenden 19. Jh. führen wiederholt zu ERWEITERUNGEN UND VERÄNDERUNGEN der Bedeutung von Tonalität.
(1) In seiner umfassendsten Verwendungsweise meint der Begriff bevorzugt offenbar im österreichischen Raum die BEZIEHUNG ZWISCHEN TÖNEN.

(2) Daneben gibt es INDIVIDUELLE VERSUCHE EINER VERALLGEMEINERUNG von Tonalität.
(3) Zu einer weiteren Modifikation kommt es durch den AKZENT AUF DER ZENTRIERUNG ALLER TÖNE.
(4) Gelegentlich treten Tonalität und besonders das engl. und franz. Äquivalent in enge BEGRIFFLICHE RELATION ZU TONIGKEIT.

V. Von Komponisten (vorzugsweise der Zweiten Wiener Schule) und Theoretikern der Neuen Musik wird Tonalität oftmals zu einem Ausdruck für ein KOMPOSITIONS- UND ORDNUNGSPRINZIP nivelliert.

I. Franz. Musiktheoretiker verwenden seit 1810 den Ausdruck tonalité, wobei sie von Erkenntnissen und Begrifflichkeit J.-Ph. Rameaus ausgehen, der laut Fr.-J. Fétis als erster die Möglichkeit erkannt habe, die einzelnen harmonischen Tatbestände in einer systematischen Wissenschaft zu koordinieren (vgl. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1844, *Avertissement*, i). Fétis dürfte mit dieser Behauptung namentlich auf Rameaus Begriff des centre harmonique anspielen, der den jeweils tiefsten Ton eines Dreiklangs („accord parfait") oder Septakkordes („accord de Septième") meint, auf den sich alle anderen Töne beziehen müssen (vgl. *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris 1722, 127). Im ursprünglichen Sinne bedeutet franz. tonalité das ORDNUNGSPRINZIP FÜR DIE VERBINDUNGEN DER TÖNE EINER SKALA.
Von Beginn an läßt sich also ein für tonalité / Tonalität signifikanter und nahezu die gesamte Gesch. dieses Begriffs durchziehender, enger Konnex zu Begriffen wie Tonleiter oder Tonart erkennen, durch die erst der (einzelne) Ton, nämlich im Zusammenschluß mit anderen Tönen, seinen eigentlichen Stellenwert erlangt.

*

Exkurs: Diese begriffliche Zusammengehörigkeit von tonalité und Tonart wird durch die Beobachtung gestützt, daß franz. ton im 18./19. Jh. wenn nicht ausschließlich, so doch überwiegend im Sinne von Tonart verstanden wurde, wie einschlägige Lexika (BrossardD 1703, RousseauD 1768, Castil-BlazeD 1821) dokumentieren; Fétis listet gleichfalls in dem späteren Auflagen seiner Schrift *La Musique mise à la portée de tout le monde* (Paris ^{2}1834) hinzugefügten *Dictionnaire des mots* unter dem Stichwort *Ton* nicht nur dessen beide gängigen Verwendungsweisen ([Ganz-]Ton als Intervall und Konstitution irgendeiner Tonleiter mit ihren charakteristischen Vorzeichen) auf, sondern weist auch auf dessen falsche Behandlung als Synonym für Klang hin („Quelques personnes, peu familiarisées avec le vocabulaire de la musique, se servent aussi du mot *ton* dans une fausse acception en le prenant pour synonyme de *son*", 391); als Bedeutung von tonal gibt er an, was mit der Tonart übereinstimme („Qui est conforme au *ton*", ibid.).

*

(1) Vor der maßgeblichen Bestimmung von tonalité durch Fr.-J. Fétis (vgl. unten, I. (2)) ist in Frankreich ein ZUNÄCHST UNEINHEITLICHER SPRACHGEBRAUCH zu beobachten.
A. É. Choron, bei dem sich nach heutiger Kenntnis der erste Beleg für tonalité findet, faßt 1810 in seinem *Sommaire de l'histoire de la musique*, der dem von ihm und Fr. J. Fayolle hg. *Dictionnaire historique des musiciens* I (Paris 1810) vorangestellt ist, unter dem nicht näher erläuterten Begriff tonalité die jeweiligen Tonleitersysteme, von denen es entsprechend den verschiedenen Völkern und ihrer Musik eine sehr große Anzahl gebe und deren Töne immer einen konstanten Bezug zu einem Grundton hätten. Aus der „griech. Tonalität" sei die der mittelalterlichen Kirchentonarten hervorgegangen und aus dieser wiederum im Laufe des 16. Jh. die zeitgenössische, „moderne Tonalität" (mit ihren nur noch zwei Modi Dur und Moll); deren hauptsächliches Kennzeichen bestehe in der Anwendung des Dominantseptakkordes, mit dem die „harmonie tonale" (xxxix) erkannt worden sei, gegen Ende des 16. Jh. durch Cl. Monteverdi (ein so kaum zu verifizierendes historisches Faktum, auf das sich aber auch Fétis bei seiner Definition von tonalité [moderne] wiederholt berufen wird – möglicherweise aufgrund der Ausführungen Chorons, der überhaupt einen unübersehbaren Einfluß auf Fétis ausgeübt zu haben scheint):

L'ensemble ou le système de ces rapports est ce qui constitue le *mode musical*, et si l'on range entr'eux, dans l'ordre le plus immédiat, à partir de la tonique, la partie de ces sons compris dans l'espace d'un octave, on aura l'échelle du mode.
On conçoit, comme possibles, un très-grand nombre de modes différens, dont on peut former divers systèmes. Chacun de ces systèmes de modes constituera essentiellement autant d'idiômes ou langages de musique, qui appartiendront à des races d'hommes différentes. C'est ainsi que les peuples du levant paraissent avoir une *modalité* tout à fait différente de la nôtre, et qui... ne nous est point encore bien connue jusqu'à ce jour. Nous avons fait voir, ou du moins indiqué, en quoi consistait la tonalité des Grecs, d'où dérivait la tonalité ecclésiastique. Quant à la nôtre, elle ne contient que deux modes... (xxxvij);
Je n'examinerai point ici cette question, et je me bornerai à dire que c'est dans le courant du seizième siècle que cette tonalité moderne s'est fait sentir plus fortement, qu'elle a exercé son influence sur la composition... (xxxviij);

vgl. die engl. Übers. dieses *Sommaire* in dem von J. Sainsbury zunächst anon. hg. *Dictionary of Musicians*... (London [1824] 1825) mit Belegen für tonality (Bd. I, xxviii u. xxxii) sowie die weiteren Nachweise für franz. tonalité in den biographischen Art. über Fr. Durante u. Cl. Monteverdi (Choron/Fayolle, *op. cit.*, Bd. I, 199 bzw. II, 63), die G. Bertini in den entsprechenden Art. seines *Dizionario storico-critico*... (Palermo 1815, II, 111 u. III, 105) auf ital. mit tonalità wiedergibt.

In einem Kommentar zu seiner Übersetzung von J. G. Albrechtsbergers *Gründlicher Anweisung zur Compos.* (1790) differenziert Choron zwischen zwei seinerzeit anzutreffenden Arten von Tonalität, die jeweils einem der beiden Stile zugrundelägen, die Albrechtsberger auseinanderhält; dem strengen Stil – „*style de chapelle, style d'église* ou *style sévère*" – entspreche die aus der Tonalität der Griech. hervorgegangene „alte Tonalität", die noch im Gregorianischen Gesang überlebe, und dem freien Stil – „*style idéal* (en allemand *galant* ou *freye Styl*)" – die im damaligen Europa allgemein gebräuchliche „moderne oder gewöhnliche Tonalität":

Méthode élémentaire de compos. (Paris 1814): Nous avons déjà fait voir... qu'il existait dans la Musique de nos jours deux sortes de tonalité, 1° la tonalité antique, reste de celle des Grecs, et qui subsiste encore aujourd'hui dans le plain-chant, autrement appelé *chant grégorien*...; 2° la tonalité moderne ou tonalité vulgaire, qui est généralement en usage chez les nations modernes de l'Europe. Or ces deux tonalités sont la base de chacun des systèmes de facture dont nous parlons (18 f., Anm. n).

Bereits wenige Jahre später widmet das Castil-BlazeD (Paris 1821) dem in Rede stehenden Begriff den ersten Lexikon-Art. *Tonalité*, in dem neben dem auf das Dur-Moll-System eingeschränkten, terminologischen Geltungsbereich die präzise Definition auffällt als „Eigenart der mus. Tonart, die im Gebrauch ihrer wesentlichen Töne", also der 1., 4. und 5. Stufe bestehe:

Propriété du mode musical qui existe dans l'emploi de ses cordes essentielles. C'est dans ce sens que l'on dit *une fugue tonale*. Le sujet et sa réponse n'excèdent pas les bornes de l'échelle du mode, dans cette espèce de fugue, et les cordes qui la constituent sont la première, la quatrième et la cinquième (II, 329); vgl. LichtenthalD (Mailand 1826, Art. *Tonalità*, II, 250 f.).

Zum Verständnis dieses noch jungen Begriffswortes tonalité trägt der knappe Hinweis auf entsprechende Sachverhalte bei der damals als fugue tonale (bzw. fugue du ton) bezeichneten, heute gemeinhin sogenannten tonalen Beantwortung des Fugenthemas durch den Comes nur wenig bei, ist damit doch vornehmlich gemeint, daß Dux und Comes die Oktavgrenzen der Tonart nicht überschreiten dürfen (→ *Fuga* V. (4)). Im besagten Kontext erscheint tonalité nicht nur 1824 erstmals bei Fétis, der später fugue tonale im Sinne von tonalité folgerichtiger definiert als Fuge, die im Dux und Comes Tonika und Dominante der Tonart hören lasse (*La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris [2]1834, 391: „une fugue qui fait entendre dans le sujet et la réponse les notes principales du *ton*, c'est-à-dire la *tonique* et la *dominante*"); sondern der Ausdruck findet auch schon früh Eingang in die dtsch. Musiktheorie etwa mit der Formel von der „Einheit der Tonalität" zwischen Dux und Comes (vgl. S. W. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt, d. Canon u. d. Fuge*, Bln 1859, 153 ff.; A. von Dommer, *Elemente d. Musik*, Lpz. 1862, 196, u. dessen *Mus. Lexicon*, Heidelberg 1865, Art. *Fuge*, 329 ff.).

Auch bei Ph. de Geslin ist tonalité auf das Dur-Moll-System limitiert. Für ihn bedeutet tonalité das Bestreben, immer „den Gesang" vorzugsweise auf „ein und demselben Ton eines Tonsystems" zu beenden, und zwar auf der Tonika einer Tonart; insofern hätten der Dur- und Mollakkord eine Tonalität und fungierten kurzum als Tonika:

Cours d'Harmonie (Paris 1826): Ainsi, d'après la définition de la *tonalité* qui est le désir de finir toujours le chant de préférence sur une même note d'un système de sons, on peut dire que les accords majeurs et mineurs ont une tonalité, en un mot, qu'ils sont *toniques* (12).

Den hörpsychologischen Aspekt akzentuierend, spricht D. Jelensperger von tonalité als dem – wie er parenthetisch erläutert – „Eindruck der Tonart"; bei einer vollständigen Modulation werde eben die Tonalität der vorangehenden Tonart gänzlich ausgelöscht, weil man in die neue Tonart kadenziere oder einige Zeit in ihr bleibe:

L'harmonie au commencement du 19ᵉ siècle et Méthode pour l'étudier (Paris 1830): La modulation sera appelée *entière*, quand un nouveau ton s'établit d'une manière assez complete pour effacer tout à fait la tonalité (l'impression) du ton qui a précédé. Cet effet a lieu lorsqu'on fait une cadence quelconque dans le nouveau ton, où qu'on y reste quelque tems... (40).

Später überträgt Jelensperger den Begriff gleichfalls auf konsonante und dissonante Akkorde; in diesem Zusammenhang sei mit Tonalität der Eindruck gemeint, den ein Akkord hervorrufe und der es ermögliche, ihn auf diese oder jene Tonleiter zu beziehen (wie beispielsweise irgendein Durakkord in fünf verschiedenen Tonarten vorkommen könne):

On entend ici par *tonalité* d'un accord, l'impression qu'il produit et qui le fait rapporter à telle ou telle gamme (55); zur dtsch. Übers. vgl. unten, I. (3).

(2) Bei Fr.-J. Fétis figuriert tonalité als vielschichtiger Terminus, der als Synonym für Tonart gleichermaßen wie für Musik schlechthin in Erscheinung tritt, in seiner eigentlichen Intention jedoch die ZUSAMMENSTELLUNG DER NOTWENDIGEN BEZIEHUNGEN SIMULTAN ODER SUKZESSIV ANGEORDNETER

Tonleitertöne besagt. Derartige Zusammenstellungen, für die Fétis verschiedene Typen überhaupt und speziell im Blick auf die abendländische Musikgeschichte mehrere Stufen erkennt, unterliegen ihm zufolge keinen Naturgesetzen, sondern metaphysischen, d. h. anthropologischen Gesetzen, wie C. Dahlhaus (1966, 514, oder [2]1988, 10) den franz. Begriff métaphysique interpretiert (dessen Verwendung hier und in analogen Fällen offenbar allein in Entgegensetzung zu gängigen ‚physikalischen' Erklärungsversuchen zu sehen ist).
Auch wenn tonalité bei Fétis schon von 1824 an mehrmals begegnet (unter anderem in diversen Texten in der von ihm seit 1827 hg. *Revue mus.*), fehlt zunächst eine genauere Begriffsdefinition, was darauf schließen läßt, daß sich Fétis hier noch auf frühere Äußerungen über Tonalität stützt – namentlich wohl auf die A.-É. Chorons, wie manche Übereinstimmung bezeugt (etwa die mit Cl. Monteverdi einsetzende „moderne Tonalität" im Unterschied zur vorangegangenen „alten Tonalität" der Kirchentöne; vgl. oben, I. (1)).
Im *Traité du Contre-point & de la Fugue* (Paris [1824] [2]1846) verwendet Fétis den Ausdruck ambivalent. Denn zum einen ist Tonalität umfassender zu verstehen, wenn Fétis für die ‚neuere' Beantwortung eines Fugenthemas konstatiert, daß sich die Antwort beinahe immer in der „modernen Tonalität" verändere, deren wesentliches Kennzeichen die Modulation sei (was nebenbei auch Fétis' eigenwillige Doktrin erklären würde, derzufolge das Thema in einer modernen Fuge fast notwendigerweise in die Dominante modulieren müsse):

Dans la tonalité moderne, la modulation étant essentielle, il y a presque toujours mutation dans la réponse (36).

Zum anderen kann tonalité auf den Begriff der Tonart eingeschränkt sein; über chromatische Fugenthemen heißt es unter anderem, sie ließen die „Tonalität" im Zweifel, und generell erachtet Fétis eine Fuge nur dann als gut, wenn die Modulation regulär sei und die „Tonalität" hinreichend bewahrt werde:

Les sujets chromatiques sont vicieux, traités en fugues tonales, par trois raisons: ... parcequ'ils laissent l'esprit en doute concernant la tonalité (40);
Souvenons nous qu'une Fugue n'est bonne qu'autant que la modulation en est régulière et la tonalité bien conservée... (43).

Nachdem Fétis im Mai 1831 während eines Spaziergangs den Tonalitätsbegriff im ganzen erkannt habe – wie er später in der seit der vierten (sic) Auflage seinem *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* vorangestellten *Préface de la troisième éd.* schildert (Paris [4]1849, xi) –, kommt er in seinem *Cours de Philosophie mus. et d'Histoire de la Musique* auf den Ausdruck tonalité eingehender zu sprechen, ohne daß er im Text eindeutig definiert würde. Wie einer Mitschrift dieser Vorlesungen (RM VI, Bd. 12, 1832) zu entnehmen ist, existierten ganz unterschiedliche mus. Tonleitern und diese hätten sowohl aufgrund der Natur der Intervalle als auch der Ordnung, in der sie aufgereiht seien, einen je besonderen Charakter; hinzu komme der oben angesprochene Aspekt, daß alle Tonleitern einem metaphysischen Gesetz entsprüngen, geboren aus einem gewissen Bedürfnis oder bestimmten den Menschen betreffenden Umständen. Ausgehend von verschiedenen Tonalitätsformen („tonalité grecque, ancienne, moderne"), behandelt Fétis dann auf die abendländische Musik bezogen speziell letztere „moderne Tonalität", deren Charakteristikum die erstmals von Monteverdi „gewagte" Verknüpfung des Leittons mit der vierten Stufe im Dominantseptakkord als natürliche Dissonanz sei (womit Fétis hauptsächlich wohl auf das Stück *Cruda Amarilli* im 5. Madrigalbuch von 1605 anspielt):

Les accords formés de dissonances naturelles ne peuvent être produits que dans la tonalité moderne par la réunion de la note sensible avec le quatrième degré. Or, cette harmonie fut hasardée pour la première fois par Cl. Monteverde dans le cinquième livre de ses madrigaux, vers 1590 (141 b).

Darüber hinaus betont Fétis die Notwendigkeit einer Unterteilung der „Tonalität" in vier Stufen („la nécessité de la classification des produits de l'art en quatre ordres de tonalité", 196 a), die er später präzisieren wird.
Eine genauere Bestimmung von tonalité gibt Fétis in dem späteren Auflagen von *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris [2]1834) angefügten *Dictionnaire des mots.* Dem Art. *Tonalité* nach bezeichnet dieser Ausdruck die „konstitutive Eigenschaft der Tonarten und Tongeschlechter, die in der modernen Musik – die Tonart betreffend – aus der Beziehung des Leittons zur vierten Stufe und – was das Tongeschlecht angeht – aus der Natur der Terz und Sexte der Tonika resultiert"; im Gregorianischen Gesang werde Tonalität durch die Stellung der Finalis und der (in authentischen Modi) quinthöheren bzw. (in plagalen Modi) quarthöheren Dominante (→ *Dominante* II. (3)) festgelegt:

Propriété constitutive des tons et des modes qui, dans la musique moderne, résulte, quant au ton, du rapport de la *note sensible*... avec le quatrième degré, et, quant au *mode*..., de la nature de la tierce et de la sixte de la *tonique*... A l'égard du plain-chant, la *tonalité* se détermine par la position de la *dominante*... et de la finale... (391 f.); übernommen ins VissianD (Mailand 1846, 190).

In der zeitgleichen Studie *Comparaison de l'état actuel de la musique avec celui des époques précédentes* (RM VIII, 1834) gebraucht Fétis den Begriff ganz umfassend für „Basis aller Musik" („La tonalité, base de toute musique", 10; zur dtsch. Übers. dieses Aufsatzes vgl. unten, I. (3)); für eine solche Verwen-

dungsweise spricht auch eine Passage in der angeführten *Préface* des *Traité complet...*, wo Fétis in ähnlicher Weise von Tonalität als „der Musik schlechthin" handelt:

loc. cit.: ...car la tonalité, c'est la musique tout entière, sous ses attributs harmoniques et mélodiques (I).

Im *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (Paris 1844) entwickelt Fétis extensiv den Begriff tonalité. Die notwendige Auflösung der „harmonie dissonante" (des Dominantseptakkords als Streben, Anziehung und Bewegung) in die „harmonie consonnante" (den Dreiklang mit dem Charakter von Ruhe und Schlußbildung) sowie die Stellung ihrer Töne innerhalb der Tonleiter lege die Gesetze der Aufeinanderfolge aller Tonleitertöne fest, wodurch wiederum die unter dem Namen Tonalität gefaßten notwendigen Beziehungen der Töne festgelegt würden:

La résolution nécessaire des notes attractives de celui-ci [sc. harmonie dissonante], et la position de ces notes dans la gamme, fournissant les lois de succession de cinq des degrés de cette gamme, la position des deux autres degrés se détermine d'elle-même. Par-là se trouvent déterminés les rapports nécessaires des sons, qu'on désigne en général sous le nom de *tonalité* (iij);
Les résultats des affinités harmoniques et mélodiques de la gamme majeure et mineure donnent aux successions de l'un et de l'autre genre un caractère de nécessité qui se désigne en général par le nom de *tonalité* (2).

Das Kriterium der Notwendigkeit taucht immer wieder in Verbindung mit dem Tonalitätsbegriff auf, so auch in einer Beschreibung der „tonalité moderne", die in der Anziehung gewisser Intervalle zu solchen der Ruhe hin bestehe und in deren Aneinanderreihung (zusammen mit Intervallen, die in dieser Hinsicht ambivalent seien). Im Anschluß daran heißt es, daß „Tonalität sich aus der Kollektion der notwendigen, sukzessiven oder simultanen Beziehungen der Tonleitertöne bildet"; alternativ zum Adjektiv notwendig begegnet an anderer Stelle als Erklärung von tonalité die Formel „logischer Bezug der Töne":

La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme (22);
Notre sentiment musical a pour premier principe la tonalité, qui n'est autre chose que le rapport logique des sons... (59).

Mithin ist der Begriff tonalité unbedingt an eine Tonleiter geknüpft, die auch eine Skala mit Mikrointervallen (etwa in der griech. „tonalité enharmonique") sein kann; ausschließendes Moment im Tonalitätsbegriff scheint aber eine Äquidistanz der Tonstufen zu sein wie in der chromatischen Skala.
Abschließend legt Fétis dar, daß Tonalität als Prinzip, das diesen Tonleitern zugrundeliege und das die Ordnung ihrer Töne geregelt habe, weder akustischer noch arithmetischer Natur sei, sondern „rein metaphysisch", womit Fétis an den entsprechenden Begriff bei J.-J. de Momigny anzuknüpfen scheint (vgl. unten, I. (3)(b)); der Mensch erhalte diese Ordnung und die sich daraus ergebenden melodischen und harmonischen Phänomene als Konsequenz seiner Bildung und Erziehung, und diese Tatsache bestehe durch sich selbst und unabhängig von jedem fremden Einfluß:

Je réponds que ce principe [sc. tonalité] est purement métaphysique. Nous concevons cet ordre et les phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent par une conséquence de notre conformation et de notre éducation. C'est un fait qui existe pour nous par lui-même, et indépendamment de toute cause étrangère à nous (249); vgl. fast wörtlich in *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique* (Revue et Gazette mus. de Paris VII, 1840, 654).

Hinsichtlich der Entwicklung der Harmonik in der abendländischen Musik unterscheidet Fétis vier verschiedene Tonalitätsstufen (→ *Tonika* III.). Die erste Stufe, die bis zum Ende des 16. Jh. reiche und in der es keinen notwendigen Übergang zwischen den Tonarten gebe, bezeichnet Fétis als „ancienne tonalité unitonique" (oder „tonalité du plainchant"); dabei besagt die Formel „alte, auf einer Tonika basierende Tonalität", daß diese Stufe zwar die erste, zugleich aber – wie das zusätzliche Epitheton (ancienne) anzeigt – von den folgenden, unter „tonalité moderne" zusammengefaßten Ordnungen prinzipiell zu trennen ist:

Les accords consonnants et leurs modifications, par le retard de leurs intervalles, ne composent que l'ancienne tonalité unitonique. Il est impossible d'établir avec eux la modulation proprement dite, c'est-à-dire, la relation nécessaire d'un ton avec un autre (165).

Bei der „tonalité moderne", entstanden aus der beschriebenen Einführung des Dominantseptakkords als natürlicher Dissonanz –

L'accord dissonant naturel de septième de la dominante et ses dérivés donnent naissance à la tonalité moderne et à ses attractions (ibid. [laut Überschrift d. 2. Kap.]) –,

differenziert Fétis weiterhin zwischen drei Stufen: erstens dem „ordre transitonique", deshalb so genannt, weil der genannte Akkord den Übergang (transition) von einer Tonika zur anderen und damit von einer Tonart zur anderen ermögliche:

D'où il suit que l'harmonie dissonante naturelle... est l'organe de la transition, c'est-à-dire du passage d'un ton dans un autre, et que son introduction dans la musique a fait passer celle-ci de l'*ordre unitonique* dans l'*ordre transitonique* (174).

Dieser Stufe folge zweitens der die Harmonik seiner Zeit bestimmende „ordre pluritonique", indem sich durch die „Vielzahl von tonalen Bestrebungen oder Anziehungen scheinbar identischer Noten" gleichzeitig ein Bezug mehrerer Toniken, also

Tonarten ergebe (insbesondere durch den verminderten Septakkord):

L'introduction dans la musique de la multiplicité des tendances ou attractions tonales de notes en apparence identiques, a créé pour cet art un nouvel ordre de faits harmoniques et mélodiques auquel j'ai donné le nom d'*ordre pluritonique*. C'est la troisième période de l'art (183).

Die in den vorausgegangenen 50 Jahren entwickelte und zu Zeiten der Niederschrift berührte Tonalitätsstufe nennt Fétis drittens den „ordre omnitonique", der sich durch den wechselseitigen Bezug aller Toniken auszeichnet und in dem infolge der Verbindung der gewöhnlichen Modulation mit der einfachen und „transzendenten" Enharmonik (durch Alterierung eines bzw. mehrerer Akkordtöne) eine „Universalität der tonalen Beziehungen der Melodie" erreicht werde (womit freilich die Kategorie der Notwendigkeit für den Tonalitätsbegriff an Bedeutung zu verlieren scheint):

...il nous reste à considérer cet art dans la dernière période de sa carrière harmonique, savoir: l'universalité des rélations tonales de la mélodie, par le réunion de la simple transition à l'enharmonie simple, et à l'enharmonie transcendante des altérations d'intervalles des accords.
Cette dernière phase de l'art, sous le rapport harmonique, est celle que je désigne sous le nom d'*ordre omnitonique*. C'est vers ce dernier terme de sa carrière que l'art se dirige progressivement depuis un demi-siècle; il y touche en ce moment (184).

(3) In nahezu allen folgenden Begriffsbestimmungen von tonalité, die durch die vorgegebene Verbindung mit den Begriffen Tonleiter und Tonart geprägt sind, wird in einer für das weitere 19. Jh. charakteristischen Weise der Bezeichnung ein VORWIEGEND AUF DAS DUR-MOLL-SYSTEM EINGEGRENZTER GELTUNGSBEREICH zugewiesen.
Welche Bedeutung die Bezeichnung tonalité seit den 1830er Jahren in der franz. Musiktheorie erlangt, dokumentieren zahlreiche Belege bei verschiedenen Autoren, beispielsweise H. Berlioz (*De la musique en général*, Revue et Gazette mus. de Paris IV, 1837, 407 b) oder E. de Coussemaker (*Histoire de l'harmonie au moyen age*, Paris 1852, 95; *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris 1865, 91–101). Selbst das vornehmlich auf die Kirchenmusik ausgerichtete d'OrtigueD (Paris 1853) enthält einen ausführlichen Art. *Tonalité* und differenziert zwischen mehreren Bedeutungen; im engsten Sinne meine tonalité die Vorherrschaft eines bestimmten Akkordes oder Tones, in erweiterter Bedeutung die einer Tonart während einer Kompos. und im weitesten, zeitgemäßen Sinne die Dominanz eines „Musiksystems" (im Sinne etwa der sogenannten Dur-Moll-Tonalität?) über alle anderen im menschlichen Ohr und Organismus:

Donc, entendu dans son sens le plus restreint, le mot *tonalité* exprime la prépondérance de tel accord ou de tel ton qui détermine telle modulation, telle résolution dans l'accord suivant...
Pris dans un sens plus étendu, le mot *tonalité* s'applique à la prédominance d'un ton pendant la durée d'un morceau de musique... (1447);
Nous allons progressivement d'une notion à une autre, de la plus restreinte à la plus large. Nous voici arrivés à cette dernière, et, par le mot *tonalité* nous n'entendons plus la prédominance d'un accord sur un autre accord, ni d'un ton sur les autres tons, mais la prédominance de tel ou tel système de musique sur tout autre système dans l'oreille et l'organisation humaines (1448).

Andere Theoretiker entfernen sich von der Tonalitätsbestimmung Fr.-J. Fétis' mit ihrer Limitierung auf die siebenstufige diatonische Skala, wie bereits J.-J. de Momigny 1831 insgesamt 27 Töne als konstitutiv für jede, hier freilich mit Tonart gleichzusetzende „Tonalität" erachtet:

Il y a positivement vingt-sept notes dans chaque Tonalité... (zit. nach: A. Palm, *J.-J. de Momigny. Leben u. Werk*..., Köln 1969, 68).

A. Loquin (*Notions élémentaires d'harmonie moderne*, Bordeaux 1862) zufolge umfaßt jede Tonart der damaligen Tonalität („*Chacun des tons* de notre tonalité", 4) neben den sieben diatonischen Tonstufen („fonctions") auch 17 „degrés", je nachdem, ob jene belassen oder chromatisch erhöht bzw. erniedrigt werden, und außerdem zwölf temperierte „sons".
A.-J. Vivier legt ebenfalls einen umfangreicheren Tonartbegriff zugrunde, der sich aus freien Vorhaltsbildungen oberer und unterer Leittöne („appogiatures") zu jedem Dreiklangston ergibt; ausgehend von der Prämisse, daß die Akkordverbindungen primär seien, die Tonleitern dagegen aus harmonischen Vorgängen resultierten, versteht Vivier unter Tonalität das „Ergebnis der harmonischen Beziehungen mehrerer unterschiedlicher Akkorde":

Traité complet d'harmonie theor. et pratique (Paris u. Brüssel [1862] ³1870): La tonalité est le résultat des rapports harmoniques de plusieurs accords différents (3).

Im deutschsprachigen Raum dürfte der Tonalitätsbegriff spätestens seit 1833 in Fachkreisen bekannt sein; er läßt sich in der Übers. von D. Jelenspergers Abh. *L'harmonie au commencement du 19e siècle*... (Lpz. 1833, 53 u. ö.) nachweisen und in einer mit „3." signierten Besprechung der *Revue mus.* in der NZfM (Bd. 1, 1834) mit der Übertragung eines im letzten Abschn. erwähnten Aufsatzes von Fétis unter dem Titel *Vergleich d. jetzigen Zustands d. Musik mit d. vergangener Epochen*, wo der Rezensent zu dem dtsch. Ausdruck Tonalität anmerkt:

Für *tonalité* dürfte ein bezeichnender Ausdruck im Deutschen schwer zu finden sein. Der Zusammenhang wird

dem Leser den Begriff leicht geben können (232 a, Fußnote).

S. W. Dehn (*Theor.-prakt. Harmonielehre*, Bln 1840) scheint unter Tonalität die Eigenart einer Tonart zu begreifen, die sich für ihn grundsätzlich und allein in ihrer diatonischen Tonleiter manifestiert. Gemäß dem Grundsatz, daß „diejenigen Tonarten am nächsten mit einander verwandt sind, deren vollkommene Grunddreiklänge... in einer und derselben Tonart als vollkommene Dreiklänge vorkommen" (233), gälten – ohne beispielsweise die Tonalität von C-dur zu verändern – als solche Tonarten a-moll, F-dur und d-moll, da deren Tonikadreiklänge als „tonische Dreiklänge" in C-dur auf der 6., 4. bzw. 2. Stufe aufträten (wohingegen es nicht einsichtig ist, warum Dehn den Tonarten e-moll und G-dur mit ihren Tonikadreiklängen auf der 3. und 5. Stufe nicht denselben Status zuerkennt):

Weiter als bis zum vollkommenen Grunddreiklang von D moll kann, mit Rücksicht auf unveränderte Tonalität der Tonart C dur, diese Kette von Dreiklängen nicht geführt werden; denn nach dem Dreiklang *d, f, a*, würde *b, d, f*, folgen, der einen der Tonart C dur fremden Ton, nemlich *b*, mit sich führt (234).

In beispielloser Weise überträgt A. von Dommer den Ausdruck Tonalität auf verschiedene Tonartverhältnisse in einer achttaktigen Periode, sei es, daß diese auf der Tonika beginnt und endet, sei es, daß sie zwischendurch oder zum Schluß hin moduliert (*Elemente d. Musik*, Lpz. 1862, 156).

(a) Aufgrund des beschriebenen Kontextes in der ersten Hälfte des 19. Jh. stellt Tonalität zuweilen einfach das SYNONYM FÜR TONART dar, eine Verwendungsweise, die sich bis heute vornehmlich im romanischen und angelsächsischen Sprachbereich hält. (In diesem Sinne wird der entsprechende Ausdruck ins Dtsch. oftmals stillschweigend mit Tonart übersetzt.)
G. F. Graham bemerkt, daß viele alte Volkslieder besondere „Tonalitäten" hätten, die es unmöglich machten, sie (in einer seinerzeit gängigen Praxis) mit „moderner Harmonik im freien Stil zu begleiten, die wenig oder nichts mit alten Tonalitäten und den erforderlichen besonderen Harmoniefolgen zu tun hat":

An Essay on the Theory and Practice of Mus. Compos. (Edinburgh 1838): Many years ago, we remarked to several of our musical friends the absurd incongruity which is often found between certain national airs and their modern accompaniments. Without invidiously particularizing any of these, we may be permitted to observe, once for all, that the peculiar *tonalities* of many old national airs render it impossible to furnish them with a dress of *modern* harmony in the free style, which has little or nothing to do with ancient *tonalities* and the peculiar harmonic successions required by these (68).

Im Sinne von Tonart ist franz. tonalité gleichfalls bei A. Gédalge zu verstehen, der als einen wesentlichen Teil der sogenannten Schulfuge die Durchführungen oder Divertissements nennt; diese „vermitteln den Übergang in die verschiedenen Tonarten, in welchen man das Thema und die Antwort auftreten lassen will" (wie E. Stier den Passus im Dtsch. wiedergibt):

Traité de la fugue (Paris o. J. [1904]): ...les *développements* ou *divertissements* servant de transition aux différentes tonalités dans lesquelles on fait entendre le *sujet* et la *réponse*... (8); vgl. *Lehrbuch d. Fuge* (Braunschweig o. J. [1906], 6).

In seinem Aufsatz *Les caractères des différentes tonalités de la musique classique* (Revue internationale de musique XII, 1952) behandelt J. Bogaert die Tonarten-Charakteristik und überträgt Chr. Fr. D. Schubarts Ausdruck Ton, eine Abbreviatur von Tonart, ins Franz. folglich mit „tonalité" (9). Und noch in der von Fr. Michel hg. *Encyclopédie de la Musique* III (Paris 1961, 802 b) ist dieser Wortgebrauch notiert (ebenso wie die eher singuläre Identifizierung mit Tongeschlecht):

Tonalité est souvent employé pour *ton*; on dit aussi *tonalité majeure*, pour *mode* maj.[eur] (802 b).

(b) Namentlich deutschsprachige Theoretiker verbinden mit dem Begriff Tonalität eine HERVORKEHRUNG DER TONIKA.
Eine solche Bezogenheit der Töne auf einen Hauptton als Prinzip von Tonalität geht auf Momigny zurück, der eine als „rein metaphysisch" bezeichnete „natürliche Hierarchie" der sieben, unter der Autorität einer Tonika angeordneten Tonstufen konstatierte („La hiérarchie naturelle des sept notes rangées sous l'autorité de l'une d'entre'elles, qu'on nomme *tonique*, étant purement métaphysique", Art. *Musique*, in: *Encyclopédie méthodique* II, Paris 1818, 179 a).
Explizit auf Fétis beruft sich H. von Helmholtz beim Begriff Tonalität, obgleich er schon im ersten betreffenden Passus die Tonika als Bezugspunkt pointiert zur Sprache bringt:

Die Lehre von d. Tonempfindungen als physiologische Grundlage für d. Theorie d. Musik (Braunschweig [1863] ⁶1913): Die moderne Musik hat hauptsächlich das Prinzip der Tonalität streng und konsequent entwickelt, wonach alle Töne eines Tonstückes durch ihre Verwandtschaft mit einem Hauptton, der Tonika, zusammengeschlossen werden (8).

Konform mit Fétis – wenn auch in späteren Ausg. durch Einfügen der Wörter „bloß" und „zum Teil auch" nicht mehr in derart rigoroser Weise wie in

den ersten beiden Auflagen – legt Helmholtz in der dritten Abt. *Die Verwandtschaft d. Klänge. Tonleitern u. Tonalität* die Prämisse zugrunde, daß „das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwickelung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden" (386). Dies ermöglicht Helmholtz einerseits zu erklären, daß erst mit „der allmählichen Ausbildung des diatonischen Systemes... der Begriff der Tonalität im Bewußtsein der Musiker sich deutlich entwickelte" (466f.), sowie andererseits diesem Begriff (entsprechend den verschiedenen Völkern) divergierende Ausformungen einer solchen „Herrschaft der Tonika" zu subsumieren, wie er das „Prinzip der Tonalität" in ausdrücklicher Berufung auf Fétis umschreibt:

Die neuere Musik bringt einen rein musikalischen inneren Zusammenhang in alle Töne eines Tonsatzes dadurch, daß alle in ein dem Ohr möglichst deutlich wahrnehmbares Verwandtschaftsverhältnis zu einer Tonika gesetzt werden. Wir können die Herrschaft der Tonika als des bindenden Mittelgliedes für sämtliche Töne des Satzes mit Fétis als das Prinzip der Tonalität bezeichnen. Dieser gelehrte Musiker hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß in den Melodien verschiedener Nationen die Tonalität in sehr verschiedenem Grade und verschiedener Weise entwickelt sei (395).

Eng an Helmholtz anschließend, verweist A. von Oettingen auf dessen Grundprinzip, „daß die ganze Masse der Töne und Harmonieverbindungen in enge und stets deutliche Verwandtschaft zu einer frei gewählten Tonika zu setzen sei, daß aus dieser sich die Tonmasse des ganzen Satzes entwickele und in sie wieder zurücklaufe" (*op. cit.*, 411); dieser ‚bisherigen' Bestimmung von Tonalität, die Oettingen allein auf das „allgemeine Prinzip eines Tonsystemes" angewendet wissen will, setzt er seinen eigenen Begriff von Tonalität entgegen für die spezifische Form eines solchen Tonsystems, und zwar allein das Dur-Tongeschlecht, weshalb er für das Moll-Tongeschlecht den korrelierenden Ausdruck Phonalität einführt:

Das duale Harmoniesystem (Lpz. 1866): Ich möchte nun die vorstehende Definition für das allgemeine Prinzip eines Tonsystemes gelten lassen, und das Wort Tonalität blos auf den einen Fall beschränken, wo die gesammte Tonmasse durch tonische Klangvertretung entstanden. Den Schwerpunkt des tonischen Systems nenne ich Tonica. Als dualen Gegensatz gegen das Prinzip der Tonalität stelle ich das der Phonalität auf. – Unter Phonalität aber verstehe ich dasselbe oben ausgesprochene Prinzip, dem zufolge die gesammte Masse der Töne aus einer phonischen Klangvertretung entsprungen. Den Schwerpunkt des Systems nenne ich die Phonica (64).

Hierbei geht Oettingen von dem ebenfalls neu geprägten Begriffspaar Tonicität – Phonicität aus für die Eigenschaft eines Intervalls oder Akkordes, entweder „Klangbestandtheil eines [tonischen] Grundtones" (31) zu sein oder „stets irgend welche allen Tönen gemeinsame Partialtöne zu besitzen" (32); so hat c-e-g ${}_1$C als tonischen Grundton, c-es-g g^2 als phonischen Oberton, d.h. tiefsten der allen gemeinsamen Teiltöne.

Im Unterschied zu Helmholtz glaubt H. Lotze (*Gesch. d. Aesthetik in Deutschland*, Gesch. d. Wiss. in Deutschland. Neuere Zeit, Bd. VII, München 1868), „daß jeder Musik ein Princip der Tonalität zukommen muß; wenn nicht in dem vollen Sinne, den Helmholtz diesem Ausdruck gibt, so doch in ähnlichem"; dabei sei es „nicht nöthig, daß ein bestimmtes Glied der Leiter als Tonica festgehalten wird", wohl aber, „daß jeder einzelne Ton... in seiner Stellung innerhalb der Leiter selbst, also in seiner Beziehung zu dem ganzen benutzten Tonsystem vorgestellt wird" (472).

Lit.: R. Sh. Nichols, Fr.-J. Fétis and the Theory of *Tonalité*, Diss. Univ. of Michigan 1971; ders., Fétis' Theories of *Tonalité* and the Aesthetics of Music, RBM XXVI/XXVII, 1972/73; Br. Simms, Choron, Fétis, and the Theory of Tonality, Journal of Music Theory XIX, 1975; R. Groth, Harmonik u. Tonalität in d. Interpretation d. belgischen Theoretikers A.-J. Vivier..., Kgr.-Ber. Bayreuth 1981; dies., Die franz. Kompositionslehre d. 19. Jh., BzAfMw XXII, Wiesbaden 1983; St. Blum, Rousseau's Concept of *Sistême mus.* and the Comparative Study of Tonalities in Nineteenth-Cent. France, JAMS XXXVIII, 1985.

II. Zu einer weitreichenden Uminterpretation des Begriffs Tonalität kommt es seit den 1870er Jahren durch H. Riemann, der darunter die Funktionen der Akkorde durch ihren Bezug auf die Tonika versteht.

Bei seiner Bestimmung von Tonalität bezieht sich Riemann nicht nur auf J.-Ph. Rameau, der 1722 durch den Centre harmonique den „Begriff der Tonalität... in die Theorie gebracht" habe (RiemannL, Lpz. ⁵1900, 1142 b), sondern auch auf Fr.-J. Fétis selbst, dessen Tonalitätsbegriff er jedoch erheblich ‚ausbaut':

Hdb. d. Harmonielehre (Lpz. ³1898): Unsere Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie ist nichts anderes als der Ausbau des Fétis'schen Begriffes der Tonalität (214);
Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh. ([Lpz. 1898] Bln ²1921): Das Prinzip der *Tonalität*, der Bezogenheit der Töne einer Melodie auf einen *Hauptton*, durch die Stel-

lung zu welchem erst alle andern Töne einen bestimmten *Sinn* erhalten, ist zwar erst in neuester Zeit mit Nachdruck und Bedeutung von Fr. J. Fétis ... aufgestellt worden... Im Grunde ist es wohl schließlich nur das *Wort*, was wir Fétis verdanken und *vielleicht* eine Erweiterung der Bedeutung des Begriffes (einschließlich der Modulationen); selbst dies ist aber fraglich (471).

So ergeben sich in wenigstens dreierlei Hinsicht gewichtige Unterschiede zu Fétis' Definition:
erstens erkennt Riemann als konstitutive Elemente die Akkorde, deren Bedeutungen durch Tonverwandtschaften fundiert sind und denen der Primat gegenüber einzelnen Tönen zukommt (die stets als Vertreter von Klängen fungieren);
zweitens ist die Geltung des Tonalitätsbegriffs auf die Musik des Dur-Moll-Systems seit etwa dem frühen 17. Jh. eingeschränkt, was heißt, daß es nur einen Typus von Tonalität gibt, auf den alle anderen reduzierbar sind, sofern es sich nicht um rudimentäre Vorformen oder Zerfallserscheinungen handelt;
drittens bedeutet Tonalität bei Riemann einen um leiterfremde Töne erweiterten Begriff von Tonart, da allein die jeweilige Funktion wichtig ist (weswegen beispielsweise die Klänge f-a-c und f-as-des beide als Subdominante von C-dur gelten).
Riemann entwickelt seinen Begriff von Tonalität in mehreren Texten; der Ausdruck selbst begegnet erstmals 1872 im Titel eines noch unter dem Pseudonym Hugibert Ries publ. Aufsatzes, in dem er die Bedeutung von Tonalität merkwürdigerweise auf einen einzigen Akkord reduziert, ansonsten jedoch den Ausdruck lediglich im Kontext von Modulation gebraucht (im Rückgriff auf eine entsprechende Definition in dem kurz zuvor in derselben Zs. publ. Aufsatz *Mus. Logik*):

Ueber Tonalität (NZfM, Bd. 68, 1872): Die Beziehung aller Töne des Zusammenklanges auf einen einzigen, dessen Schwingungszahl die Einheit bildet, mit der die Schwingungszahlen der anderen gemessen werden können, ist das Wesen der Tonalität (*Präludien u. Studien* III, Lpz. 1901, 24);
Modulation ist nichts anderes als Wechsel der Tonalität, wie ich a. a. O. sagte: Veränderung der logischen Bedeutung einer Tonstufe (30); → *Modulatio* IV. (3).

Aufgrund des Titels läßt sich allerdings auch der folgende Passus mit Tonalität in Verbindung setzen, wonach „wir in dem Zusammenklange wie in der Aufeinanderfolge vieler Töne einen Anhalt suchen, einen Ausgangs- oder Endpunkt – ein Zentrum, um das sich Alles in enger Beziehung gruppiert" (25).
In seiner Göttinger Diss. (publ. als *Ueber das mus. Hören*, Lpz. 1874) präzisiert Riemann den Begriff Tonalität noch in weitgehender Übereinstimmung beispielsweise mit H. von Helmholtz; darüber hinaus müsse man „die Gesammtheit der einander nach und nach gefolgten Klänge nach bestimmten Gesichtspuncten zusammennehmen und als ein Ganzes auffassen können" (64), was durch das „Princip der Tonalität" ermöglicht werde:

Tonalität ist also Festhalten eines Tones im Gedächtniss als Hauptton (Tonus) (ibid.);
vgl. *Mus. Syntaxis* (Lpz. 1877): Es verlangt aber eine Folge von Akkorden sowohl wie eine Folge einzelner Töne mit Akkordbedeutung (im Sinne der Klangvertretung) eine innere Einheit, eine Bezogenheit auf ein Centrum; denn sonst würden wir über die Vergleichung zweier einander folgenden Tonvorstellungen nicht hinauskommen und eine einheitliche Auffassung eines Tonstückes wäre durchaus unmöglich... Die Bezogenheit eines Harmoniegefüges auf einen Hauptklang nennt man (seit Fétis) Tonalität (13 f.).

1882 erklärt Riemann Tonalität als modernen Tonartbegriff, der auch Klänge mit leiterfremden Tönen (vor allem mediantisch verwandte Klänge, bei C-dur etwa die Durakkorde auf e, es, a und as) umschließt:

Die Natur d. Harmonik, Sammlung mus. Vorträge IV (Lpz. 1882): Dieser moderne Begriff der Tonart oder, wie man zum Unterschied vom alten Tonartbegriff sagt, der Tonalität, ist aber nicht an die Tonleiter gebunden; es können auch Klänge, welche leiterfremde Töne benutzen, im Sinne der Tonika aufgefaßt werden und erhalten danach ihre eigenartige Bedeutung... (188).

Im erwähnten Lexikon-Art. endlich, der offenkundig den ersten im dtsch. Raum darstellt, ist Tonalität in verbindlicher Weise definiert; zugleich wird auf den Unterschied zu dem ‚älteren' und eingeschränkteren Begriff der Tonart abgehoben:

RiemannL (Lpz. 1882): *Tonalität*, ein moderner Begriff, der sich nicht völlig mit „Tonart" deckt, da die Bedeutung der Tonalität weit über die Grenzen der durch die Tonleiter repräsentierten Tonart hinausreicht. Tonalität ist die eigentümliche Bedeutung, welche die Akkorde erhalten durch ihre Bezogenheit auf einen Hauptklang, die Tonika (923 a).

Riemann begründet die erweiterte Bedeutung von Tonalität mit der neueren Harmonielehre, die nicht mehr wie die ältere „im wesentlichen von der Tonleiter ausgeht" (ibid.), sondern sich als „Lehre von der Auffassung der Akkorde im Sinn von Klängen" (923 b) versteht. Die „tonalen Funktionen", wie Riemann die „verschiedenartige Bedeutung, welche die Akkorde nach ihrer Stellung zur jeweiligen Tonika für die Logik des Tonsatzes haben", nennt (RiemannL, Lpz. [4]1894, 325 b) und von denen er spätestens 1891 solchermaßen spricht (*Katechismus d. Akustik (Musikwiss.)*, Max Hesse's illustrierte Katechismen XXI, Lpz. 1891, 110; vgl. *Vereinfachte Harmonielehre oder d. Lehre von d. tonalen Funktionen d. Akkorde*, London u. New York 1893, 9), sind auf die drei von Tonika, Subdominante und Dominante beschränkt.
In späteren Auflagen seines *Hdb. d. Harmonielehre*

(Lpz. ³1898) gibt Riemann zu bedenken, wie der gegenüber dem Fétis'schen ohnehin extendierte „Begriff der Tonalität noch ferner erweitert werden kann und unter welchen Gesichtspunkten alle Modulation zu betrachten ist" (215). Riemann bringt hier den Begriff Tonalität, ohne ihn schon entsprechend zu bestimmen, in Verbindung mit dem Prinzip, daß sämtliche in einer Kompos. auftretenden Tonarten sich auf eine einzige beziehen lassen. Bei einer sogenannten „Ausweichung in eine fremde Tonart... [behalte] die Tonika dieser Ausweichungstonarten ihre Funktionsbezeichnung nach ihrer Stellung in der Haupttonart"; deswegen sei „jede Nebentonart auch dann noch von der Haupttonart aus zu verstehen in ganz ähnlichem Sinne, wie im engsten Kreise der leitereigenen Harmonik die Dominanten der Tonika gegenüberstehen" (ibid.).

Seine früheren Schriften dokumentieren indessen noch keineswegs diese Verwendung von Tonalität. So erklärt Riemann in *Mus. Syntaxis* nicht nur wie anderenorts Modulation als „Wechsel der Tonalität" (loc. cit. 83), sondern handelt auch explizit von mehreren (Haupt-)Tonalitäten in einem Stück, so speziell in Fr. Schuberts *Impromptu* Ges-dur D 899, das entsprechend der Erstausgabe noch einen Halbton höher transponiert ist – wobei später jedoch die Mollparallele ausdrücklich als „Nebentonalität" (99) klassifiziert wird – gleichermaßen wie in ausgedehnteren Kompos. überhaupt:

Für größere Anlagen ist es zweckmäßig verschiedene Tonalitätscentra aufzustellen, d. h. eine wirkliche Haupttonalität, welche zu Anfang und zum Schluss die Harmonik beherrscht und eine oder mehrere relative Haupttonalitäten, d. h. Tonalitäten, die größere Parthien des Stükkes zusammenhalten und sie geschlossen der Haupttonalität gegenüberstellen (ibid.); vgl. *Katechismus d. Akustik (Musikwiss.)* (loc. cit. 112).

(1) In H. Riemanns Nachfolge wird Tonalität als ERWEITERTER TONARTBEGRIFF UNTER BETONUNG DER BEZOGENHEIT ALLER KLÄNGE AUF EIN ZENTRUM tradiert.

Abgesehen von G. Capellen, der zudem zwischen Tonalität sowie Tonität und Meditonalität als Bezeichnungen für die engere bzw. durch Chromatik angereicherte Tonart differenziert (*Die Freiheit oder Unfreiheit d. Töne u. Intervalle*, Lpz. 1904, 13), vermerken auch andere Autoren eigens, daß dieser Begriff als Erweiterung von Tonart zu verstehen sei:

[W.?] Werker, *Die Theorie d. Tonalität* (Norden u. Norderney 1898): Tonart, Tonleiter, Tonalität – sind den meisten Musikern fast gleiche Bezeichnungen. In den letzten Jahrzehnten hat der Begriff Tonalität allerdings weitere Fassung gewonnen durch Moritz Hauptmann und Fétis. Tonart, Tonleiter wurde beschränkte Tonalität (29);
H. Cowell, *New Terms for New Music* (Modern Music V, 1928, H. 4): ... tonality is a broader term than key and indicates a musical homing instinct, the sense of a family grouping of certain tones about a given tonal center, rather than just the notes of a scale (22 f.);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Tonalität*: Tonality in the sense of „loyalty to a key," but admitting modulations into another key which are not necessarily included in the German term „Tonart" (752 a); diese Erklärung nimmt auf den weiter unten zit. Art. *Tonality* Bezug.

Wie schon das Zitat von Cowell zeigt, kennzeichnet nahezu alle Bestimmungen von Tonalität das Kriterium der Bezogenheit aller Klänge (oder Töne) auf die Tonika als – Kurth zufolge zumindest ideell rekonstruierbares – Zentrum sowie deren (sinnvoller) Zusammenhang, durch den allein die Klänge bzw. Töne verständlich wirken. W. Apel versteht im entsprechenden Art. des HarvardD seine Erklärung von Tonalität („Verbundenheit mit einer Tonika in umfassendster Weise") als beste Möglichkeit, diesen Begriff zu fassen; für Bukofzer läßt sich der mit „System von Akkordbeziehungen, die auf der Anziehung durch ein tonales Zentrum beruhen", definierte Begriff Tonalität im Sinne einer Schwerkraft deuten, ähnlich wie Georgiades bei seiner Beschreibung der Vorgänge in einer Kadenz den Aspekt hervorhebt, daß alle Akkorde der Tonika als ihrem Ziel zustreben:

R. Louis u. L. Thuille, *Harmonielehre* (Stuttgart [1907] ⁴1913): Die Einheit in der Mannigfaltigkeit aller Harmonie wird gewährleistet durch das Gesetz der Tonalität. Dieses sagt aus, daß irgendwelche Folgen von Harmonien nur dann musikalisch verständlich wirken können, wenn jeder (selbständig auftretende) Accord in einem bestimmten Verhältnis der Abhängigkeit von einem dem ganzen harmonischen Zusammenhang zugrunde liegenden Hauptaccord aufgefaßt wird (7);
E. Kurth, *Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan"* ([Bern 1920] Bln ²1923): Der Begriff „Tonalität" bedeutet die einheitliche Beziehung der Klänge auf eine zentrale Tonika und enthält daher zweierlei Voraussetzungen; einmal das Vorhandensein zusammenschließender Momente, zweitens das Vorhandensein oder zumindest die ideelle Rekonstruierbarkeit eines tonartlichen Zentrums (306);
MoserL (Bln-Schöneberg 1935): *Tonalität* (Wortbildung von Fétis als Begriffserweiterung von Tonart), die Bezogenheit von Musik auf einen gedachten Funktions-Mittelpunkt... (862 b);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Tonality*: From the present-day point of view it seems best to interpret tonality as „loyalty to a tonic" in the broadest sense of the word ... (752 a); daran schließt sich die weiter unten zit. Definition V. d'Indys an;
M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (New York 1947): Tonality may be defined as a system of chordal relations based on the attraction of a tonal center. This tonic formed the center of gravitation for the other chords. It is no

mere metaphor if tonality is explained in terms of gravitation (12; vgl. 219 f.);
Thr. Georgiades, *Musik u. Sprache* (Bln, Göttingen u. Heidelberg 1954): Sie [sc. die Akkorde] werden relativiert, in Beziehung zueinander gesetzt. Alles strebt einem Ziel zu, dem Tonika-Akkord, der als einziger die Ruhe bringt. Diese Zielstrebigkeit, dieser Zwang, mit dem sich der Tonika-Akkord aufdrängt, schaffen das, was wir *Tonalität* nennen (111).

Die besondere Bedeutung der Tonika für den Tonalitätsbegriff veranlaßt verschiedene Autoren, besagten Ton oder Akkord durch Metaphern auch begrifflich hervorzuheben. Handelt schon Riemann von der Tonika als „Zentrum" (zit. oben, II.), so apostrophiert Kurth sie als „Zentralton... oder Konzentrationston":

Musikpsychologie ([Bln 1930] Bern [2]1947): Da aber die Tonalität (Tonartseinheit) darin beruht, daß alle [Klänge] gegen den Grundton des Hauptklanges gravitieren, sammelt sich in dem einen Grundton eine besondere Intensitätsempfindung. Er ist Zentralton der Tonart, wie man ihn auch nannte, oder Konzentrationston, wie man ihn besser nennen sollte (195).

Weitere Begriffe sind Bukofzers angeführter Ausdruck „Gravitationszentrum", der von P. Hindemiths Metapher der Erdanziehungskraft (zit. unten, IV. (3)) herrühren mag, sowie „Kraftzentrum" (S. Borris, *Prakt. Harmonielehre*, [Bln 1938] 2. erweiterte Neuausg. Wilhelmshaven 1972, 45) oder „Brennpunkt" („focal point", H. K. Andrews, Art. *Tonality*, GroveD VIII, Ldn [5]1954, 499 a).
Abgesehen von der Tonika werden auch andere Töne der Tonleiter (oder die entsprechenden Akkorde) als bestimmend für Tonalität genannt, beispielsweise der Leitton von B. Asaf'ev:

Intonacija (1941/42), dtsch. als *Die Intonation*, in: *Die mus. Form als Prozeß*, hg. von D. Lehmann u. E. Lippold (Bln 1976): Man kann sagen, daß in der europäischen Musik nur eine Tonalität existiert, denn sie besitzt ein einheitliches Merkmal, das zudem ausgesprochen charakteristisch ist: die Qualitätskategorie des Leittons (245).

Mehreren Autoren zufolge tritt im Tonalitätsbegriff neben die Tonika als konstitutiver Ton die Dominante:

A. Machabey, *Dissonance. Polytonalité. Atonalité* (RM XII, 1931, Nr. 116): Il est bon de rappeler que la musique monotonale, ou plus simplement tonale, en usage depuis 400 ans environ, repose sur la stricte hiérarchie qui organise la gamme diatonique; les sons d'un complexe musical quelconque se groupent en deux familles qui prédominent alternativement, l'une d'elles se rattachant à la tonique, l'autre à la dominante (36);
E. Krenek, *Über neue Musik* (Wien 1937): Was die Atonalität wesentlich von der Tonalität unterscheidet, ist die Dominantwirkung, die diese besitzt, die jener fehlt (39);
Die Konstituierung unserer Tonalität wird bewirkt durch die Orientierung eines ganzen großen musikalischen Verlaufs, eines Werkes, nach einer einzigen Dominant-Tonika-Beziehung, eben jener, die die „Haupttonart" des Werkes repräsentiert (42).

Zuweilen ist Tonalität eng mit hörpsychologischen Aspekten (etwa Verständlichkeit oder Auffaßbarkeit) gekoppelt. So bestimmt d'Indy den Begriff als „Zusammenschluß musikalischer Phänomene, die der menschliche Verstand durch direkten Vergleich mit einer Konstanten, der Tonika, beurteilen kann"; für Chailley bedeutet Tonalität eine „musikalische Wahrnehmungsart":

V. d'Indy, *Cours de Compos. mus.* I (Paris 1903): La *Tonalité* peut donc être définie: *l'ensemble des phénomènes musicaux que l'entendement humain peut apprécier par comparaison directe avec un phénomène constant – la tonique – pris comme terme invariable de comparaison* (108);
A. J. Polak, *Die Mus. Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten u. Akkorde* (Lpz. 1909): Tonalität ist die Art und Weise, wie die verschiedenen Töne eines Musiksystems zu einem Tone in Beziehung stehen, um diesen Ton als Hauptstützton in der Empfindung festzustellen, und das Verhalten der Töne untereinander verständlich fühlbar zu machen (3, Anm. 1);
J. Chailley, *La révision de la notion traditionelle de tonalité* (Kgr.-Ber. Köln 1958): *Mode de perception musicale selon lequel tous les sons sont compris, à une échelle d'observation donnée, par rapport à une finale conclusive unique, réelle ou virtuelle* (334).

(2) Als erweiterter Tonartbegriff kann Tonalität (oder entsprechende Komposita) auch spezieller das Bezugssystem der Tonarten innerhalb eines Satzes oder Zyklus benennen. Dabei wird die Zurückführung aller tonartlichen Ereignisse eines Stückes auf eine einzige Tonart mit Tonalität oder monotonality (A. Schönberg) belegt, wohingegen für das Phänomen, daß zumindest zwei Tonarten als grundlegend für eine Kompos. erachtet werden, mehrere Ausdrücke gebräuchlich sind.
Für Tonalität im erstgenannten Sinne finden sich früheste Belege in den 1920er Jahren:

H. Grabner, *Allgemeine Musiklehre* (Stuttgart 1924): Die Beziehungen der einzelnen Tonarten eines Stückes zur Haupttonart heißt Tonalität (102);
L. Riemann, *Umstellung d. Tonalitätsauffassung* (Die Musikerziehung I, 1924): Wir verstehen unter Tonalität die Beziehungen mehrerer Tonarten zu einer Haupttonart, ein Verhältnis, dessen Enge oder Weite bestimmt wird durch die Verwandtschaftsgrade der Akkorde (3); vgl. *Das Erkennen d. Ton- u. Akkordzusammenhänge...* II (Münster 1926, 57).

In diesem Kontext ist ein Ausdruck herauszustellen, der sich im Ital. als monotonalità bereits 1901 (vgl. G. Zambiasi, *Intorno alla misura degli intervalli melodici*, RMI VIII, 1901, 176) und spätestens seit J. Deroux (*La musique polytonale*, RM II, 1921, Nr. 11) allgemein als Korrelat zu Polytonalität nachweisen läßt. Mit dem engl. Pendant monotonality

begreift Schönberg das Prinzip, demzufolge „jedes Abweichen von der Tonika als innerhalb der Tonalität stattfindend" angenommen wird. Es gebe „nur *eine Tonalität* in einem Stück", und jeder tonartlich abweichende Abschn. sei „nur eine Region, ein harmonischer Gegensatz innerhalb dieser Tonalität"; insofern impliziere monotonality auch Modulation (→ *Modulatio* V.):

Structural Functions of Harmony, hg. von L. Stein (London [1954] [2]1969): The concept of regions is a logical consequence of the principle of *monotonality*. According to this principle, every digression from the tonic is considered to be still within the tonality, whether directly or indirectly, closely or remotely related. In other words, there is only *one tonality* in a piece, and every segment formerly considered as another tonality is only a region, a harmonic contrast within that tonality (19); übereinstimmend mit der häufigen Gleichsetzung fremdsprachiger Äquivalente von Tonalität mit dtsch. Tonart überträgt E. Stein bis auf das Begriffswort Monotonalität selbst das engl. tonality jeweils ins Dtsch. mit „Tonart" (*Die formbildenden Tendenzen d. Harmonie*, Mainz 1957, 19).

Insbesondere die angelsächsische Musikwiss. kennt unterschiedliche und vor allem wohl zur begrifflichen Abgrenzung von dem weitverbreiteten Ausdruck Bitonalität geprägte Benennungen mit dem Grundwort Tonalität für den Sachverhalt, daß (mindestens) zwei einander gleichwertige Tonarten für die Harmonik eines Musikstücks konstitutiv sind, sei es, daß einem Stück zwei Tonarten zugrundeliegen – wie LaRue für Kompos. des Barock oder Kinderman für späte Musikdramen R. Wagners aufzeigt –, sei es, daß Stücke oder Zyklen (wie manche Lieder Fr. Schuberts oder Symphonien G. Mahlers) in einer anderen Tonart schließen als sie begonnen haben.
Für den ersten Fall seien beispielhaft genannt:

bifocal tonality: J. LaRue, *Bifocal Tonality: An Explanation for Ambiguous Baroque Cadences* (in: *Essays on Music in Honor of A. Th. Davison*, Cambridge, Mass. 1957); vgl. „focal point" für Tonika oben, II. (1);
tonal pairing: W. Kinderman, *Dramatic Recapitulation in Wagner's Götterdämmerung* (19th Cent. Music IV, 1980/81, 102, Anm. 4); in Nachfolge von R. Bailey, *The Genesis of Tristan and Isolde...* (Diss. Princeton Univ. 1969);
double tonality: D. J. Stein, *Hugo Wolf's* Lieder *and Extensions of Tonality* (Ann Arbor, Mich. 1985, 7).

Für den zweiten Fall seien hervorgehoben:

progressive tonality: H. Tischler, *Key Symbolism versus Progressive Tonality* (Musicology II, 1949); H. Truscott, *Some Aspects of Mahler's Tonality* (Monthly Mus. Record LXXXVII, 1957, 205);
wechseltonal: W. Gerstenberg, *Der Rahmen d. Tonalität im Liede Schuberts* (in: *Musicae Scientiae Collectanea*, Fs. K. G. Fellerer, Köln 1973, 149);
directional tonality: unter anderen Stein, *op. cit.* (143 ff.).

(3) Anstelle des nicht weiter spezifizierten Begriffswortes Tonalität, das H. Riemann verwendet, kennt vornehmlich die dtsch. Musiktheorie seit dem späten 19. Jh. die PRÄZISIERENDEN KOMPOSITA DOMINANTISCHE, FUNKTIONALE, HARMONISCHE UND DUR-MOLL-TONALITÄT, die bloße Synonyme zu sein scheinen, ist doch jeweils eine bestimmte Konnotation des Riemannschen Tonalitätsbegriffs ins Wort erhoben. Indessen ist „die Wahl der Bezeichnung nicht ohne Einfluß auf die Vorstellungen von der Entstehung der Tonalität" (Dahlhaus 1966, 518), weshalb mit den in Rede stehenden Ausdrükken der eingeschränkte Begriff wieder erweitert werden kann, so daß auch frühere Erscheinungsformen sich mit einbeziehen lassen. Darüber hinaus erlauben die Komposita, zwischen Riemanns Begriff von Tonalität und etwa dem Fr.-J. Fétis'schen oder einem neueren (auch dem Begriff Atonalität) besser zu differenzieren.
Die Bezeichnung dominantische Tonalität, die aus der Betonung von Tonika und Dominante resultiert, deren Verhältnis zueinander als prägend für Tonalität erachtet wird (vgl. oben, II. (1)), begegnet etwa bei Marggraf in direkter Abgrenzung zum Begriff Tonalität „in seiner allgemeinsten Bedeutung" (vgl. dazu unten, IV. (2)):

H. Besseler, *Tonalharmonik u. Vollklang* (AMl XXIV, 1952): Kernphänomen dieser Musik [sc. des frühen 15. Jh.] ist eine „dominantische Tonalität", die auf dem Gegensatz der beiden Grundfunktionen Tonika und Dominante beruht (135);
W. Marggraf, *Tonalität u. Harmonik in d. franz. Chanson zw. Machaut u. Dufay* (AfMw XXIII, 1966): Dagegen stellt die dominantische Tonalität eine Spezialform dar und muß als solche ausdrücklich bezeichnet werden. Sie sei definiert als eine Form „zentraler" Tonalität, bei der neben der Grundstufe die fünfte Stufe eine dominierende Rolle im Aufbau des Satzes spielt und die aus psychologischen Gegebenheiten resultierende Strebewirkung zur Grundstufe, die dem Akkord der fünften Stufe eigen ist, künstlerisch bewußt gemacht und genutzt wird (13).

Dem Ausdruck funktionale Tonalität liegt die Riemannsche Anschauung von der speziellen Eigenschaft von Tonika, Subdominante und Dominante zugrunde, nämlich ihrer Funktion durch die Beziehung auf die Tonika.
Für harmonische Tonalität ist der Gedanke bestimmend, daß der Begriff Tonalität primär auf die Harmonik Bezug nimmt. Das Kompositum läßt sich spätestens 1881 bei G. Adler nachweisen („dass der harmonischen Tonalität entschieden Rechnung getragen ist, indem die Harmonien: Tonika Dominante Tonika aufeinanderfolgen", *Studie zur Gesch. d. Harmonie*, in: Sitzungsber. d. philosophisch-historischen Classe d. Kaiserlichen Akad. d. Wiss. XCVIII, Wien 1881, 782). Dieser Bezeichnung korreliert ihrerseits die der „kirchlichen [bzw. Kirchen-]Tonalität" (vgl. Adler, *op. cit.*, 782) oder das

modernere Kompositum melodische Tonalität (mit Modalität als Synonym) für das dem Dur-Moll-System vorangehende System der mittelalterlichen Kirchentonarten (vgl. E. Kurth, *Die Voraussetzungen d. theoretischen Harmonik u. d. tonalen Darstellungssysteme*, [Bern 1913] München ²1973, 89). In Anbetracht der Synonymität von melodischer Tonalität und Modalität sowie des Umstandes, daß der erste Ausdruck in Frankreich offensichtlich ungebräuchlich ist, macht S. Gut auf eine divergierende Behandlung von franz. tonalité und dtsch. Tonalität aufmerksam; grenze die franz. Musiktheorie häufig – wie einschränkend anzumerken ist – modalité bedeutungsmäßig vom Ausdruck tonalité ab, der folglich eingeschränkter und genauer sei als der dtsch. Begriff Tonalität, so umschließe dieser (in der Dichotomie harmonische – melodische Tonalität) „sowohl das Tonale als auch das Modale":

Art. *Tonalité*, HoneggerD, Science de la Musique II (Paris 1977): Le terme tonalité a un sens à la fois plus restreint et plus précis que le mot allemand „Tonalität", qui englobe aussi bien le tonal que le modal. En français, une musique fondée sur des modes autres que le majeur ou le mineur relève de la modalité (1019 b f.).

Bei der Benennung Dur-Moll-Tonalität (engl. major-minor tonality) schließlich, die in der ausführlicheren Version „Dur- und Molltonalität" ebenfalls schon 1881 bei Adler zu belegen ist (*op. cit.*, 782), liegt die Betonung auf dem Dualismus der beiden Tongeschlechter Dur und Moll.

*

Exkurs: Die insbesondere mit dem Namen H. Riemanns verknüpfte Eingrenzung des Begriffs Tonalität bedingt aber auch, daß – will man Tonalität / tonal als Begriffswort beibehalten – Komposita mit diesem Grundwort und wechselnden Bestimmungswörtern gebildet werden müssen für alle diejenigen Phänomene zumal in der Neuen Musik des 20. Jh., auf die der Ausdruck Tonalität im ‚eigentlichen' Sinne nicht mehr zutrifft.
Abgesehen von Bezeichnungen für Tonsysteme, die vom herkömmlichen Dur-Moll-System abweichen –

Zigeunertonalität (bei einer Tonleiter h-c-dis-e-f-gis-a): [W.?] Werker, *Die Theorie d. Tonalität* (Norden u. Norderney 1898, 32 u. 34);
Mikrotonalität (bei kleineren Intervallen als dem temperierten Halbton): R. Blesh, *Shining Trumpets. A History of Jazz* (New York 1946, 234: „The blues scale... gives all the opportunity needed for microtonality"); J. Cage, *The East in the West* (Modern Music XXIII, 1945/46, 113: auf A. Hába u. a. gemünzt); Fr. K. Prieberg, *Lexikon d. Neuen Musik* (Freiburg i. Br. u. München 1958, 288 ff., Art. *Mikrotonalität*);
Blues-Tonalität (bei der Einbeziehung der charakteristischen sogenannten blue notes im Blues; → *Blues* II. (5)(a)) –,

sind hier zunächst ausgesprochen chronologische Benennungen gemeint, mit denen jeweils vor oder nach der maßstabgebenden Tonalität liegende Formen benannt werden:

vortonal bzw. engl. pretonal: H. Scherchen im programmatischen Vorw. zum 1. H. der Zs. *Melos* (I, 1920, 2); E. Krenek, *Über neue Musik* (Wien 1937, 45); M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (New York 1947, 17); Ll. Hibberd, *„Tonality" and related Problems in Terminology* (MR XXII, 1961, 16);
engl. post-tonal: Hibberd, *op. cit.* (16); J. M. Baker, *Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music* (in: *Aspects of Schenkerian Theory*, hg. von D. Beach, New Haven u. London 1983).

Der größte Teil der (im folgenden selektiv dargebotenen) Komposita betrifft jedoch spezielle mus. Erscheinungsformen, die als Erweiterungen oder Modifikationen jener eigentlichen Tonalität anzusehen sind:

aufgehobene Tonalität: A. Schönberg, *Harmonielehre* (Lpz. u. Wien 1911, Abschn. *Über schwebende u. aufgehobene Tonalität*: bei „solcher harmonischer Ungebundenheit", daß „jeder Dur- oder Molldreiklang..., wenn auch vorübergehend, als Tonart aufgefaßt werden" könne [431]);
engl. axis-tonality: R. A. Chrisman, *A Theory of Axis-Tonality for Twentieth-Cent. Music* (Diss. Yale Univ. 1969: bei einer beliebigen Tonhöhenachse, um die die anderen Tonhöhenstrukturen angeordnet sind);
elliptische Tonalität: W. Keller, *Hdb. d. Tonsatzlehre* I (Regensburg 1957, 306 f.: für eine von „Harmonischen Ellipsen" bestimmte Tonalität etwa beim „Überspringen von Zielklängen");
erweiterte Tonalität bzw. engl. extended tonality: E. von der Nüll, *Moderne Harmonik*, Hdb. d. Musikerziehung o. Nr. (Lpz. 1932, 84: „Die entstandene erweiterte Tonalität nennen wir geschlechtslos, da die Simultaneïtät der Dur- und Mollterz die charakteristischen Merkmale beider Akkorde paralysiert"); Schönberg, *Structural Functions of Harmony* (London 1954, Kap. X *Extended Tonality*);
Freitonalität: S. Karg-Elert, *Polaristische Klang- u. Tonalitätslehre* (Lpz. 1931, Abschn. *Die aufgehobene Tonalität. (Freitonalität)*: „‚Aufgehoben' ist die Tonalität, bezw. ‚freitonal' ist eine Episode oder ein Satz, wenn das harmonische Geschehen eine Beziehung auf ein gemeinsames Harmoniezentrum nicht mehr erkennen läßt" [312]);
nld. neotonaliteit bzw. engl. neo-tonality: H. H. Badings, *Tonaliteitsproblemen in de nieuwe muziek*, Mededelingen van de koninklijke vlaamse academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der schone kunsten XIII, 1 (Brüssel 1951, 7: in bezug auf P. Hindemiths Tonalitätsbegriff mit allen zwölf hierarchisch angeordneten Tönen); J. Samson, *Music in Transition*... (London 1977, 26 ff.: auf F. Busoni angewendet);
Pantonalität bzw. engl. pantonality: Schönberg, *Probleme d. Harmonie* (1927, rev. 1934; in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von I. Vojtěch, Gesammelte Schriften I, Ffm. 1976, 231: „Ich habe in meiner *Harmonielehre* [vgl. unten, IV. (1)] vorgeschlagen, das, was

man heute als atonal bezeichnet, ‚pantonal' zu nennen. Man kann sich darunter vorstellen: Beziehung aller Töne zueinander ohne Rücksicht auf die jeweiligen Bildungen und Verbindungen, gewährleistet durch den Umstand des gemeinsamen Ursprunges"); J. Brockt, *Diatonik – Chromatik – Pantonalität* (Österreichische Musikzs. V, 1950); R. Reti, *Tonality. Atonality. Pantonality...* (New York 1958);
schwebende Tonalität: Schönberg, *Harmonielehre* (loc. cit.: bei „zwei Tonarten, die einige Akkorde gemeinsam haben" [430]);
Zwölf(ton)tonalität: → *Zwölftonmusik* II. (3)(c).

*

(4) Aufgrund der beschriebenen Akzentuierung der Tonika bei Tonalität stellt R. Reti 1958 hinsichtlich der etymologischen Herleitung dieses Begriffswortes die befremdliche Hypothese auf, Tonalität sei möglicherweise bloß eine „linguistisch angenehme" ABBREVIATUR VON TONIKALITÄT:

Tonality. Atonality. Pantonality. A Study of Some Trends in Twentieth Cent. Music (New York 1958): In fact, the word tonality was probably chosen merely as a linguistically pleasant abbreviation of tonicality... (7).

Später kritisiert Reti, daß Tonalität häufig eher von Ton als von Tonika abgeleitet worden sei, womit der Begriff Atonalität nahezu bedeutungslos werde; konträr zu solchen oder anderen Bestimmungen von Tonalität, in denen die Tonika eine nur untergeordnete Rolle spiele, betont Reti für den Begriff Tonalität die geradezu magische Anziehungskraft, durch die eine wirkliche Tonika eine mus. „Äußerung" zusammenhalte und demnach mit der Qualität einer Gruppe, mit ‚Form' ausstatte:

Tonality... was frequently thought to be rooted in relationship to a tone rather than a tonic, in consequence of which the later term atonality becomes, of course, almost meaningless. In other definitions tonality and atonality were described as denoting the congruence or discongruence of a musical group with an underlying scale – the tonic then simply being the beginning, the end or an important note of the scale, without reference to the gravitational, almost magical attraction by which a true tonic holds a musical utterance together and thus endows it with the quality of a group, with ‚form' (8).

Einer der Befürworter von Tonikalität als präzisierender Bezeichnung ist S. Borris, wie sein Wortbeitrag während des Symposiums *Zum Begriff d. Tonalität* (Kgr.-Ber. Lpz. 1966) zeigt:

Wir verwenden den Begriff Tonalität nämlich einerseits als ein Prinzip der abendländischen Musikgeschichte, andererseits als einen Ausschnitt, als eine wesentlich darunterliegende Spezies, nämlich die Musik, die Tonika, Dominante hat, also als Dur-Moll-Tonalität... Es würde, glaube ich, sehr vereinfachen, wenn man den Begriff Tonalität als Oberbegriff freihalten würde, dagegen für den kleinen Ausschnitt der Musik, die sich etwa von den ersten Anzeichen von Dur und Moll bis zu dem Höhepunkt zwischen 1600 und, sagen wir, 1900 ergeben hat, Tonikalität sagen würde (97); vgl. *Der Schlüssel zur Musik von heute* (Düsseldorf u. Wien 1967, 32 f.).

III. Mit Beginn des 20. Jh. wird die Begriffsgesch. von Tonalität zusätzlich durch die RELATION ZUM KORRELAT ATONAL / ATONALITÄT geprägt. Veranlaßt wurde ein solcher gegensätzlicher Ausdruck zum einen durch die kompositionsgeschichtliche Entwicklung seit der Spätromantik mit den sich auflösenden ‚tonalen' Beziehungen in der Übergangsphase der sogenannten schwebenden oder erweiterten Tonalität, zum anderen durch die hauptsächlich mit dem Namen H. Riemanns verbundene Eingrenzung des Terminus Tonalität auf das überlieferte Dur-Moll-System, weswegen zur Bezeichnung abweichender mus. Phänomene adäquate Ausdrücke gesucht werden mußten (vgl. auch oben, II. (3) Exkurs).

(1) So wie der Bezug zu Tonart den Begriff Tonalität selbst von jeher begleitet und ihn essentiell prägt, ist auch für das Gegensatzpaar Tonalität – Atonalität der Begriff der TONART (ODER TONLEITER) MIT TEILWEISE WECHSELNDER GEWICHTUNG DER IMPLIKATIONEN das hauptsächliche Unterscheidungskriterium.
Die entsprechenden Adjektive tonal und atonal bzw. atonalisch begegnen spätestens 1909 bei A. J. Polak (*Die Mus. Intervalle...*, Lpz. 1909). Polak erörtert „das typisch-tonale Element, das dem Intervall nach seinem Stand im Schema der Tonalität eigen ist" (2), worunter „die Grundformel, nach der sich die Tonfolge zu diesem organischen Zusammenschluß zu ordnen hat" (3), zu verstehen ist; hinsichtlich der Bedeutung und Wertigkeit der einzelnen Intervalle im tonalen System müsse die kleine Terz, da sie nicht schlußfähig und kadenzbildend sei, als atonalisches bzw. laut Inhaltsverz. „atonales Intervall" (217) eingestuft werden:

Die kleine Terz ist in sich selbst kein schlußfähiges Intervall, sie bewirkt keine Kadenz wie die Quinte, die Quarte oder die große Terz, steigend oder fallend, sie ist ein atonalisches Intervall (57);
...wir nannten die kleine Terz ein atonalisches Intervall, dessen Endtöne sich als Töne höchst konsonant, als Primen aber höchst indifferent zu einander verhalten, und wir erklärten eben aus dieser Atonalität die Möglichkeit der Molltonart (64).

D. Alaleona (*L'armonia modernissima. Le tonalità neutre e l'arte di stupore*, RMI XVIII, 1911) behandelt die ital. Korrelate tonale – atonale bei der Entwick-

lung neuer Tonsysteme, die mittels einer Teilung der Oktave in gleiche Abschnitte entstehen. Im Blick auf deren jeweilige charakteristische Tonleiter und entsprechenden Akkord differenziert Alaleona zwischen einer „tonalen" und einer „atonalen Form" im Verhältnis zur „klassischen Tonalität". Im ersten Fall stürzten die Töne eines Systems auf die Kadenzachse der betreffenden Tonalität hinab:

La scala e l'accordo di ciascun sistema si possono presentare in due forme: in una forma tonale e in una forma atonale, rispetto alle tonalità classiche. Nella prima forma i suoni componenti il sistema – come dissi – si precipitano avidamente sull'asse cadenzale di quella tonalità... (771);

im zweiten Fall verhielten sie sich in dieser Hinsicht unentschieden, neutral, und doch wiederum „tonal" in bezug auf eine neue, eben „neutrale Tonalität".
Die Dichotomie von Tonalität und Atonalität führen Verfechter wie Gegner der sogenannten atonalen Musik dahingehend aus, daß Tonalität vornehmlich auf das hergebrachte Dur-Moll-System mit seinen Tonarten und -leitern gemünzt ist, wobei die Töne oder Akkorde in strikter Abhängigkeit zu einer Tonika stehen; ohne daß Tonalität jeweils eigens definiert würde, läßt sich die Bedeutung aus der Bestimmung von Atonalität eruieren. Letztere Bezeichnung dagegen akzentuiert eine Gleichberechtigung aller zwölf Töne des temperierten Tonsystems, die weder auf einen gemeinsamen Grundton bezogen noch in einer speziellen Tonleiter (außer der chromatischen Skala) angeordnet sind. Für Cowell etwa besagt der Ausdruck atonal „einfach ‚ohne Tonalität'", was bedeute, daß entweder keine Tonart zu erkennen sei oder die Tonarten rasch wechselten und kein Gefühl für die Rückkehr zu einer bestimmten Tonart aufkomme:

H. Eimert, *Atonale Musiklehre* (Lpz. 1924): Atonalität – wie das Wort schon besagt – kennt keine Tonarten und keine Tongeschlechter (Dur und Moll); damit fällt der ganze harmonietechnische Apparat der tonalen Musik... Die zwölf beziehungslosen und selbständigen Töne des temperierten Systems, die der Reihe nach geordnet sich mit der chromatischen Skala decken, bilden das Material der atonalen Musik (3);
H. Cowell, *New Terms for New Music* (Modern Music V, 1928, H. 4): It [sc. the word „atonal"] means... simply „without tonality." There are two opinions as to the application of the word; one is that atonal music must be without key center, the other that music in which key centers shift rapidly and without the feeling for return to a particular key may also be called atonal (25);
O. Steinbauer, *Das Wesen d. Tonalität* (München 1928): Tonalität ist kurz gesagt jene Gesetzmäßigkeit, in der sich die verschiedenen Töne einer Reihe auf einen gemeinsamen Grundton beziehen (3);
In der Atonalität ist die chromatische Skala zur Grundlage geworden. Ihr „Gesetz" ist die Gleichberechtigung aller zwölf Töne, ohne Beziehung auf einen gemeinsamen Grundton (9).

Die Identifizierung des Ausdrucks Tonalität mit ‚Tonartlichkeit' (beispielsweise bei A. Wellek, Art. *Atonalität*, MGG I, 1949–51, 763, oder L. Richter, *Schönbergs Harmonielehre u. d. freie Atonalität*, DJbMw XIII, 1968, 45) oder ‚Tonikalität' (vgl. oben, II. (4)) wird wiederholt gleichsam als notwendige Voraussetzung dafür angesehen, daß sein Korrelat Atonalität sinnvoll ist:

P. von Klenau, *„Tonal – a-tonal"* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Die Begriffe tonal und a-tonal sind aber, wie sie heute gebraucht werden, nicht eindeutig. Eine Untersuchung darüber, wie der Begriff tonal eindeutig zu bestimmen wäre, würde sehr lohnend sein. Erst nach einer solchen Untersuchung könnte man daran gehen, den Begriff a-tonal zu bestimmen. In diesen kurzen Ausführungen, die einen speziellen Zweck verfolgen, soll unter tonaler Musik: tonartsbestimmte Musik zu verstehen sein (309);
A. Webern, *Der Weg zur Kompos. in zwölf Tönen* (15.1.1932): Man bezeichnet diese Musik mit dem schrecklichen Wort „atonale Musik". Schönberg macht sich sehr lustig darüber, denn „atonal" bedeutet „ohne Töne"; dies hat aber keinen Sinn. Gemeint ist eine Musik, die nicht in einer bestimmten Tonart steht (*Wege zur neuen Musik*, hg. von W. Reich, Wien 1960, 45);
ders., *Der Weg zur neuen Musik* (3.4.1933): Diese Beziehung auf einen Grundton war das Wesen der Tonalität (*op. cit.*, 38);

Zur Differenzierung von Atonalität hebt E. Krenek die Dominantwirkung (vgl. oben, II. (1)) als spezifisches Merkmal im Begriff Tonalität hervor:

Über neue Musik (Wien 1937): Wenn wir hier fortgesetzt den Ausdruck „atonal" für die Musik verwenden, die wir näher charakterisiert haben, so hat das natürlich nur Sinn und Berechtigung, wenn man ihr als tonale Musik ausschließlich jene gegenüberstellt, die durch die von uns gefundenen Eigenschaften der Dominant-Tonika-Beziehung und der Tonart gekennzeichnet ist (47).

H. Pfrogner (*Die Zwölfordnung d. Töne*, Zürich, Lpz. u. Wien 1953), für den „‚tonal' und ‚atonal' primär musikalisches Tonmaterial verschiedenen Wertes" (18) bezeichnen, vertritt die Ansicht, daß in zeitgenössischen Kompos. „auffallend oft eine unverkennbare Zwölfordnung... in zwei streng divergierenden Typen" (16), einem tonalen und einem atonalen, anzutreffen sei:

Die enharmonische Zwölfordnung [als erster Typus] ist „tonal"; wir nennen sie so, weil sie – beispielsweise – den Tonwert *c* ebenso bejaht wie *his* und *deses*...
Den zweiten Typus stellt die abstrakt-temperierte Zwölfordnung dar... Sie ist „atonal", das heißt: sie verneint die Tonwerte *c*, *his* und *deses*...⟨,⟩ die sie durch einen, von uns „abstrakt-temperiert" genannten Tonwert ersetzt. Wir erblicken in diesem Akt der Negation von *c*, *his* und *deses* und ihre Ersetzung durch einen „ab-

strakt-temperierten" Tonwert das ausschließliche Kriterium der Atonalität (16f.).

(2) In einer vom gängigen Sprachgebrauch divergierenden Bedeutung verwendet J. M. Hauer seit 1920 das Gegensatzpaar tonal – atonal für die *„zwei Pole... im musikalischen Leben des Menschen, innerhalb deren sich jede denkbare Musik... bewegen muß"* (*Atonale Musik*, Mk XVI, 1923/24, 103). Der erste Begriff bezieht sich auf das an das diatonische System geknüpfte NATURBEDINGTE IN DER MUSIK IDEALERWEISE IN GESTALT EINES EINZELNEN, RHYTHMISIERTEN TONES, demgegenüber atonal synonym für das Geistige in Form eines permanenten, unrhythmisierten Abspielens aller zwölf temperierten Töne unseres Tonsystems steht. Die entsprechenden Substantive begegnen bei Hauer nur peripher, zumeist hingegen die Adjektive tonal und atonal in Verbindung mit „Melodie" oder „Musik", wobei Hauer den Ausdruck atonal 1925 noch ausdrücklich verteidigt (danach – vielleicht aufgrund seiner Begegnung mit A. Schönberg im Dezember 1923 – jedoch nur mehr vereinzelt gebraucht):

Melische Tonkunst (Der Auftakt V, 1925): Das Melos, die Bewegung „zwischen" den Tönen, die Spannung von Ton zu Ton, das Melische der Musik, also die Spannung der gleichschwebenden Temperatur ist das „Nicht"tonale, eben „A"tonale an sich, und daher ist auch die Bezeichnung „atonal" sachlich einwandfrei und richtig (13).

Bei tonal und atonal handelt es sich im Grunde um abstrakt theoretische Begriffe, weil man Hauer zufolge „strenggenommen weder von einer rein tonalen noch von einer rein atonalen Musik reden" dürfe (*Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in d. Zwölftonmusik*, Theor. Schriften I, Wien u. New York 1925, 9f.); gleichwohl wendet er selbst einerseits die Formel „rein atonal" gelegentlich auf eigene Kompos. oder auf seine besonders in späteren Zwölftonspielen zum Ausdruck kommende Anschauung vom Musizieren an und degradiert andererseits „rein tonale Musik" zur Bezeichnung eines eintönigen Trommelns:

Die abendländische Musik im Mannesalter (Musikblätter d. Anbruch II, 1920): Zu einer rein atonalen Musik ist es im Abendland meines Wissens erst durch mein Op. 19 gekommen (335);
Die rein atonale Musik hat sich von allem Musikfremden befreit, sie ist ganz zur „Melodie" geworden, zur absolutesten Musik. Bei ihr spielt der Ton an und für sich (das Physikalische, Materielle) eine ganz untergeordnete Rolle, dafür aber eine umso größere das Intervall, losgelöst von seinen „natürlichen" Beziehungen zum Grundton (336);
Atonale Musik, loc. cit.: Beginnen wir mit dem *tonalen*, rhythmischen Pol: Wenn wir in der Musik nur einen Ton hätten, so könnten wir auf ihm nur trommeln; es gäbe dann kein Intervall, kein Melos, keine Melodie; die Musik wäre ein rhythmisches Geräusch. Das Trommeln auf einem Ton ist rein tonale Musik (104);
Damit kommen wir zum zweiten, zum *atonalen, melischen* Pol der Musik: Wenn einer immer und immer wieder *alle zwölf* Töne unserer gleichschwebenden Temperatur absingt oder abspielt (ohne zu starke persönlich rhythmische Be„ton"ung), so musiziert er *rein atonal* (105); vgl. *Vom Melos zur Pauke* (loc. cit. 7ff.), wo Hauer ebenfalls von rein tonaler bzw. atonaler Musik spricht.

Die Dichotomie von tonal und atonal deutet sich bereits in frühen Aufsätzen an:

Atonale Musik (Mus. Kurier II, 1920): Die atonale Musik unterscheidet sich von der tonalen dadurch, daß sie keinen „dominierenden" Grundton (Tonika mit ihrer Dominante und Subdominante) kennt, daß sie sich also nicht an die „natürlichen" Verhältnisse der Obertonreihe, an die Schwingungsgesetze des Tons, an das „Tonale" hält, wie die diatonische Musik in Dur und Moll, sondern an das Intervall an und für sich, losgelöst von seinen natürlichen Beziehungen zum Grundton (Stufenbedeutungen etc.) (175); vgl. *Die abendländische Musik im Mannesalter* (loc. cit. 335).

1923 dann in endgültiger Gestalt formuliert (vgl. *Vom Wesen d. Musikalischen. Ein Lehrbuch d. atonalen Musik*, Bln-Lichterfelde u. Wien [2]1923, 3; *Mus. Denken*, Musikblätter d. Anbruch V, 1923, 79; *Atonale Musik*, Mk XVI, 1923/24, 103), ordnet Hauer in einer tabellarischen Gegenüberstellung verschiedener Wörter den Ausdrücken tonal und atonal jeweils andere zu, denen wiederum die beiden Begriffe Ton und Intervall quasi übergeordnet sind; unter den insgesamt zwölf Gegensatzpaaren sind als prägnanteste Ton – Intervall, Geräusch – Klang, Rhythmus – Melos, absolute – relative Tonhöhe, tonal – atonal und Obertonspektrum – Klangfarbentotalität hervorzuheben.

(3) Spätestens seit A. Schönbergs Invektive gegen die Bezeichnung atonal in der erweiterten Auflage seiner *Harmonielehre* (Wien [3]1922) wird verschiedentlich aber auch INFOLGE EINER UMGREIFENDEREN BEDEUTUNG VON TONALITÄT KRITIK AM BEGRIFF ATONALITÄT geübt (vgl. weitere Belege unter IV.). Und zwar bezeichnet zumindest im Wiener Umkreis, wo Tonalität in sehr weitem Sinne verstanden wird, Atonalität zwar zunächst als Korrelat eine Musik ohne „Bezogenheit zu einem harmonischen Zentrum"; darüber hinaus scheint der Begriff aber auch eine Zerstörung aller Beziehungen zwischen den Tönen, also „keine Musik" und sogar „Unmusik" zu bedeuten:

A. Berg, *Was ist atonal?* (1930; in: 23. Eine Wiener Musikzs. Nr. 26/27, 8.6.1936): Während sich aber diese Worte [sc. arhythmisch, amelodisch, asymmetrisch] nur zu einer gelegentlichen Kennzeichnung spezieller Fälle eigneten, wurde die Bezeichnung „atonal" – ich muß schon sagen: leider – zu einem Sammelbegriff für eine

Musik, von der man nicht nur annahm, daß sie keine Bezogenheit zu einem harmonischen Zentrum hat (um mich des von Rameau eingeführten Begriffes der Tonalität zu bedienen), sondern, daß sie auch allen anderen Erfordernissen der Musik, wie Melodik, Rhythmik, formale Gliederung, im kleinen und im großen nicht entspricht, so daß die Bezeichnung heute eigentlich soviel heißt, wie keine Musik, ja wie Unmusik (*Glaube, Hoffnung u. Liebe. Schriften zur Musik*, hg. von Fr. Schneider, Lpz. 1981, 297f.).

IV. Bedenken gegenüber dem zunehmend als inadäquat und vom Geltungsbereich her zu eingeschränkt empfundenen Tonalitätsbegriff insbesondere H. Riemannscher Prägung einerseits sowie die spezifische kompositionsgeschichtliche Entwicklung seit dem ausgehenden 19. Jh. andererseits führen wiederholt zu ERWEITERUNGEN UND VERÄNDERUNGEN der Bedeutung von Tonalität.

(1) In seiner umfassendsten Verwendungsweise meint Tonalität bevorzugt offenbar im österreichischen Raum die BEZIEHUNG ZWISCHEN TÖNEN. Der Begriff, dessen Adjektivform in diesem Fall nachgerade als Synonym für diastematisch gelten kann, ist hier im Vergleich zu den Bestimmungen von Fr.-J. Fétis und H. Riemann insofern radikal verändert, als er nicht mehr den Begriff der Tonart oder -leiter zugrundelegt, sondern den des Tones an sich.

Eigenartigerweise von J.-Ph. Rameau ausgehend (was die immer wiederkehrende, enge Verknüpfung mit dessen Namen dokumentiert), begreift G. Adler unter Tonalität sämtliche tonlichen Beziehungen:

Der Stil in d. Musik (Lpz. 1911): Ich möchte Tonalität weiterfassen, als Rameau diesen Namen „*tonalité*" innerhalb einer Tonleiter für die Beziehungen der Harmonien mit Rücksicht auf den Grundton oder Hauptklang, die Tonika, eingeführt hat. Ich verstehe darunter alle tonalen Beziehungen, ob mehr- oder einstimmig (67).

Es müsse „also auch von einer Tonalität beim einstimmigen Choral" (ibid.) gesprochen werden wie von der „griechischen Tonalität" oder der „Tonalität der Kirchentöne" (68). Diesem Begriff von Tonalität konfrontiert er die beiden Bezeichnungen „antitonal" und „Atonalität" (257), erstere für eine Übereinanderschichtung verschiedener Dur-Dreiklänge (was in seinen Augen „akkordische Verklumpungen, bar jeder tonalen Empfindung" seien), letztere für „ein Aufschreien des ganzen Chores, ohne Fixierung von Tonhöhe" (in J. Massenets Oratorium *La terre promise* von 1900).

In ähnlichem Sinne interpretiert A. Schönberg in der erweiterten Auflage seiner *Harmonielehre* (Wien [3]1922) den Begriff Tonalität, der seiner Meinung nach allein „im einschließenden Sinn" richtig verwendet werde. Töne, die in irgendeiner Tonleiter oder der chromatischen Skala zusammengefügt seien, bildeten aufgrund ihres jeweiligen Verhältnisses zum Grundton immer eine Tonalität; insofern setzt der Ausdruck tonal für Schönberg notwendigerweise Beziehungen zwischen den einzelnen Tönen voraus, um diese Töne als „auffaßbare Folge" ansehen zu können. Anders als Adler, der sich des Ausdrucks Atonalität bediente, ohne ihn zu mißbilligen, lehnt Schönberg dieses Begriffswort ab, weil atonal nur etwas bezeichnen könnte, was dem „Wesen des Tons" im beschriebenen Sinne nicht entspräche. Statt dessen schlägt Schönberg die Bezeichnungen polytonal oder pantonal vor und gibt gar zu bedenken, ob sich nicht von der „Tonalität einer Zwölftonreihe" sprechen ließe, die also auf der chromatischen Skala basiert:

Atonal könnte bloß bezeichnen: etwas, was dem Wesen des Tons durchaus nicht entspricht. Es ist schon der Ausdruck: tonal unrichtig gebraucht, wenn man ihn im ausschließenden und nicht im einschließenden Sinn meint. Nur so kann es gelten: Alles was aus einer Tonreihe hervorgeht, sei es durch das Mittel der direkten Beziehung auf einen einzigen Grundton oder durch kompliziertere Bindungen zusammengefaßt, bildet die Tonalität. Daß sich von dieser einzig richtigen Definition kein vernünftiger, dem Wort Atonalität entsprechender Gegensatz bilden läßt, muß einleuchten. Wo läßt sich hier die Negation anbringen: Soll nicht alles, oder nicht was aus einer Tonreihe hervorgeht die Atonalität charakterisieren? Ein Musikstück wird stets mindestens insoweit tonal sein müssen, als von Ton zu Ton eine Beziehung bestehen muß, vermöge welcher die Töne, neben- oder übereinander gesetzt, eine als solche auffaßbare Folge ergeben... Zudem ist die Frage gar nicht untersucht, ob das, wie diese neuen Klänge sich schließen, nicht eben die Tonalität einer Zwölftonreihe ist... Wenn man durchaus nach Namen sucht, könnte man an: polytonal oder pantonal denken. Aber jedenfalls: vorerst wäre festzustellen, ob es nicht einfach wieder tonal ist (487f., Anm.); auf eben diesen Passus bezieht sich A. Webern mit seinem oben unter III. (1) zit. Einwand gegen den Ausdruck atonal.

(2) Neben dieser markanten Bedeutungserweiterung gibt es INDIVIDUELLE VERSUCHE EINER VERALLGEMEINERUNG von Tonalität, ohne daß alle Autoren explizit einem derart erweiterten Begriff einen enger gefaßten gegenüberstellten.

E. Kurth (*Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan"*, [Bern 1920] Bln [2]1923, 306f.) sieht in Tonalität eigentlich einen „unabgrenzbaren Begriff", wenn man bedenke, wie „tonal weiter voneinander abliegende, ferner durch viele Zwischenentwicklungen und Tonartsunterbrechungen auseinandergerückte Klänge" sich zusammenfassen und gar auf ein „nur ideelles Zentrum" beziehen

ließen; dies sei primär der während der Romantik zu beobachtenden „Steigerung und bedeutend erhöhten Spannkraft des tonalen Einheitsempfindens" zu verdanken:

In dieser Hinsicht läßt sich die Tonalität theoretisch eigentlich unabgrenzbar weiten, so daß wohl von einer Zersetzung von innen heraus, aber doch nie von einer Überwindung gesprochen zu werden braucht. Die Tonalität ist in diesem Sinne überhaupt ein unabgrenzbarer Begriff... (307).

Bei H. Schenker, dessen Theorie und Analysesystem so dezidiert auf das Dur-Moll-System ausgerichtet ist, daß es erstaunt, welche periphere Rolle das Begriffswort Tonalität in seinen Schriften spielt, umschließt dieser Ausdruck, auf den strukturellen Zusammenhang gemünzt, die Vertikale in gleicher Weise wie die Horizontale des mus. Satzes. In Schenkers Nachfolge bemühen sich insbesondere amerikanische Musiktheoretiker, diesen veränderten Begriff von Tonalität zu fixieren. Im Unterschied zur traditionellen Bedeutung mit der Möglichkeit verschiedener „Tonalitäten" (tonalities) innerhalb eines einzigen Satzes verstehe Schenker unter Tonalität das „Leben eines einzigen Tones, wie er ein gesamtes Werk regiert":

A. Katz, *Heinrich Schenker's Method of Analysis* (MQ XXI, 1935): Schenker, on the other hand, understands by tonality the life of one tone as it governs the entire work (313).

Da selbst der einzelne Ton einen Komplex verschiedener Töne repräsentiere (womit letztlich der aus den ersten Obertönen hervorgehende Durdreiklang als Form natürlichen Zusammenhangs gemeint ist) und zu dieser Simultaneität als natürlichem Prinzip dessen künstlerische Anwendung in der Sukzessivität hinzukomme, sei Tonalität insofern durch ein Ineinandergreifen beider Dimensionen charakterisiert und bezeichne diejenige Form von Zusammenhang, bei der der Dreiklang durch Sukzessivität oder „Horizontalisierung" ausgedehnt werde, kurzum eine „Transformation des Dreiklangs":

Tonality, then, is the form of Coherence obtained by shifting the raw material – the natural triad – from its vertical position to a horizontal one, and by extending it by means of Succession or Horizontalization. In short, tonality is a transformation of the triad (ibid.).

Entscheidend für die Tonalitätsbestimmung des Schenker-Schülers F. Salzer (*Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York 1952, dtsch. als: *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in d. Musik*, Wilhelmshaven 1957) sind die Begriffe Struktur und Prolongation, letzterer „organische Abzweigungen der Struktur" („organic offshoots of the structure", 224) bezeichnend. Deren Erkenntnis führe zu einem wesentlich neuen Begriff von Tonalität als „der auf dem Prinzip von Struktur und Prolongation beruhende Ausdruck von Einheit und Zusammenhang" („tonality is the expression of tonal unity and coherence based on the principle of structure and prolongation", 226 f.). Da alle individuellen Tonalitäten oder Tonarten in einer Kompos. als „Prolongationen oder Phasen einer einzigen Tonalität" dieser untergeordnet seien („Individual tonalities or keys thus become prolongations or tonal phases of a single tonality", 227), könne Tonalität „als prolongierte Bewegung innerhalb des Rahmenwerks oder Gerüstes einer, eine einzige Tonart zum Ausdruck bringenden, strukturellen Fortschreitung definiert werden":

Tonality may thus be defined as *prolonged motion within the framework of a single key-determining progression*, constituting the ultimate structural framework of the whole piece (ibid.).

In ebenfalls umfassenderem Sinne steht der Begriff bei J. Yasser für ein „Prinzip, das organisch und tonzentrisch die melodischen und harmonischen Funktionen einer gewissen Zahl systematisch angeordneter Töne vereint, wie es sich am einfachsten in einer mus. Skala darstellt" (wohingegen Atonalität eine reine Negation von Tonalität sei, indem sie jegliche Anziehungskraft aller Skalentöne zu einem vereinigenden, unumschränkt herrschenden Zentrum verneine gleichermaßen wie deren Trennung in diatonische und chromatische oder – allgemeiner gesprochen – reguläre und Hilfstöne nivelliere):

Future of Tonality (Modern Music VIII, 1930/31, Suppl. zu H. 1); wiederabgedruckt unter d. Titel *Tonality and Atonality as synthesized by Supra-Tonality*, in: *A Theory of Evolving Tonality*, American Library of Musicology. Contemporary Series I (New York 1932): Tonality is a principle which organically and tonocentrically unites the melodic and harmonic functions of a certain number of systematically arranged sounds as most simply represented in a musical scale (331).

Davon ausgehend konstruiert Yasser eine historische Entwicklung verschiedener „Tonalitäten": auf die Infra-Tonality als These (beruhend auf den fünf regulären Tönen c d f g a mit e und h als zwei zusätzlichen und daher durch die Formel „5 + 2 = 7" auszudrücken) sei als Antithese die Infra-Atonality (mit der Formel „7") gefolgt; beide zusammen hätten sich zur Tonality als Synthese („7 + 5 = 12") verbunden, die als These ihrerseits die Atonality als Antithese nach sich ziehe („12") und die beide in einer Supra-Tonality als Synthese aufgehen würden („12 + 7 = 19"). Denkbar wäre dann wieder eine Supra-Atonality als Antithese und vielleicht eine Hyper-Supra-Tonality als Synthese.

Zum Zweck seiner *Untersuchung d. Tonalität u. Harmonik in d. franz. Chanson zw. Machaut u. Dufay* (AfMw XXIII, 1966) differenziert W. Marggraf zwischen Tonalität in umfassender Weise und dar-

unter zu subsumierenden Bezeichnungen (etwa „dominantische Tonalität"; vgl. oben, II. (3)) für verschiedene Ausprägungen. Ganz im Sinne Fr.-J. Fétis', dessen Name wohl nicht zufällig erscheint, definiert Marggraf Tonalität als „Inbegriff der Beziehungen... zwischen den einzelnen Elementen eines Tonsystems" (ohne daß der „Begriff eines tonalen Zentrums" zugrunde zu legen wäre, da dies – wie Marggraf parenthetisch erklärt – bereits eine Einschränkung bedeuten würde [13, Anm. 8]):

Der Begriff „Tonalität" bedarf in gegenwärtigem Zusammenhang noch einer Präzisierung. Er impliziert keineswegs von vornherein eine Konzeption im Sinne der späteren Dur-Moll-Harmonik, sondern soll zunächst so allgemein wie möglich als Inbegriff der Beziehungen definiert werden, die zwischen den einzelnen Elementen eines Tonsystems bestehen. In dieser umfassenden Bedeutung und nur in ihr ist er auf die verschiedensten musikalischen Erscheinungen anwendbar. Darüber hinaus ist eine Differenzierung des Tonalitätsbegriffs nur je für eine bestimmte historische Tonalitätsform möglich... (13).

(3) Zu einer weiteren Modifikation des Riemannschen Tonalitätsbegriffs kommt es durch den AKZENT AUF DER ZENTRIERUNG ALLER TÖNE (unter Vernachlässigung oder gar Ausschluß des Aspekts ihrer Funktionalität).
P. Hindemith (*Unterweisung im Tonsatz* I, Mainz [1937] erweiterte Neuausg. 1940) zufolge kennzeichnet den Begriff der Tonalität, die für ihn eine unabdingbare Voraussetzung für das Komponieren darstellt, die Gruppierung von Tönen, zumal der Akkordgrundtöne, um einen Zentralton; ein Musikstück bestehe aus mehreren solcher „tonalen Kreise" mit entsprechend vielen Zentraltönen:

Der Ton, der durch sein wiederholtes Auftreten mengenmäßig die anderen Zentraltöne übertrifft, oder der durch gute Quint- und Quartstützen eine besonders günstige Lage einnimmt, gilt auch hier als der wichtigste. Er beherrscht als übergeordneter Zentralton lange Strecken, seine Tonalität erfüllt einen ganzen Satz oder gar ein ganzes Stück (182).

Maßgebend dafür seien die Tonverwandtschaften, die „in der Natur begründet sind", weshalb man ihnen „nicht entgehen" (183) könne (und zu deren Veranschaulichung Hindemith die sogenannte Reihe 1 aufstellt, in der die zwölf Töne „in der absteigenden Folge ihrer Verwandtschaft zu einem Ausgangston geordnet erscheinen" [78]):

Und wo Tonverwandtschaften gegeneinander ausgespielt werden, treten tonale Beziehungen auf. Es ist darum gänzlich unmöglich, Tongruppen ohne tonale Bezogenheit zu erfinden. Die Tonalität ist eine Kraft wie die Anziehungskraft der Erde... (183).

So gesehen ließe sich „wirklich von Atonalität" auch nur dann sprechen, wenn ein Komponist „Tonverbindungen erfindet, die weder den Forderungen des Materials entsprechen noch durch die einfachsten rechnerischen Nachprüfungen zu kontrollieren sind" (184).
In einer für die dtsch. Ausg. *Komponist in seiner Welt. Weiten u. Grenzen* (Zürich 1959; engl. Cambridge, Mass. 1952) hinzugefügten Passage präzisiert Hindemith seinen Begriff von einer einzigen, „allumfassenden Tonalität" (107), hier als „eine ins Große projizierte Melodie" umschrieben, wobei der „melodischen Fortschreitung von Ton zu Ton... in der Tonalität die Fortschreitung von Harmonie zu Harmonie" (106) entspreche; jener Begriff bedeute eine Erweiterung des gängigen Tonalitätsbegriffs, dessen Limitation auf das Dur-Moll-System bloß eine „Ausschnittstonalität mit ziemlich beschränkten Möglichkeiten" (107) bezeichne.
Der Aspekt der Zentrierung wird, nicht zuletzt um den Begriff Tonalität auf jegliche Musik ausdehnen zu können, von verschiedener Seite akzentuiert:

Fr. Schadler, *Das Problem d. Tonalität* (Diss. Zürich 1950): Somit glauben wir, dass der Begriff der Tonalität, welcher sich auf alle musikalischen Entwicklungsstadien beziehen lässt, sich auf die einfache Formel reduziert: „Tonalität ist Bezogenheit auf ein Tonzentrum" (7);
W. Keller, *Hdb. d. Tonsatzlehre* I (Regensburg 1957): Die Zentraltonika bildet also eine Art Achse solcher Felder und die Bezogenheit auf diese Achse fassen wir unter dem Begriff *Tonalität* in seinem weitesten Sinn (62);
Fr. Blume, *Was ist Musik?* (in: Mus. Zeitfragen V, Kassel 1959): Musik heißt unter anderem, daß ein Tonstoff in gewissen Gravitationsfeldern organisiert und dadurch für das menschliche Auffassungsvermögen faßbar gemacht worden ist. Dies und nichts anderes ist es, was wir „Tonalität" nennen (*Syntagma musicologicum* [I], Kassel 1963, 877).

Für Blume existieren insofern „viele tonale Ordnungsmöglichkeiten" (mit der sogenannten Dur-Moll-Tonalität als „Spezialfall"), und infolgedessen könne es auch keine atonale Musik geben, weil zwischen Klängen „automatisch Beziehungen, Funktionen, eben ‚Tonalität'" (878) entständen. Wenn Blume dann ganz im Sinne A. Schönbergs das Fazit zieht, „eine tonal unbezogene, tonalitätsfreie Musik kann es nicht geben" (ibid.), so zeitigt dies freilich – wie schon E. Krenek (*Über neue Musik*, Wien 1937, 47) befürchtete – bei einem „überzeugten Gegner" der atonalen Musik wie Blume den „entgegengesetzten Erfolg": daß nämlich der Schluß gezogen werden könnte, diese neue Musik sei also etwas, das dem Wesen des Tones durchaus nicht entspreche.
Für E. E. Lowinsky schließlich scheint die Zentrierung alleiniges Kriterium für den Begriff Tonalität zu sein, wie seine allzu vage Bestimmung zeigt, die laut E. H. Sanders zumindest dahingegend zu er-

gänzen wäre, „daß Tonalität, in der üblichen Auffassung des Ausdrucks, die Art und Weise betrifft, in welcher die Glieder einer Komposition das tonale Zentrum, d.h. die Tonika, definieren" (*Die Rolle d. engl. Mehrstimmigkeit d. Mittelalters*, AfMw XXIV, 1967, 36). Demnach sieht Lowinsky den Unterschied zwischen Tonalität und Atonalität, die keine starren Konzepte, sondern allmählich sich offenbarende Prinzipien mus. Organisation bedeuteten, einzig darin, ob die jeweilige Organisation „tonal zentriert" sei oder nicht:

Tonality and Atonality in Sixteenth-Cent. Music (Berkeley u. Los Angeles [1961] ²1962): The terms „tonality" and „atonality" then will be treated not as rigid concepts but as principles of musical organization that reveal themselves „progressively"... in their application to the problems of form and style of succeeding generations. Basically, „tonality" stands for a tonally centered organization, „atonality" for a tonally acentric organization of music... (xii).

(4) Bisweilen treten Tonalität und besonders das engl. und franz. Äquivalent in enge BEGRIFFLICHE RELATION ZU TONIGKEIT, womit die Eigenschaft des Tones als ein von der Oktavlage unabhängiger Ton bezeichnet wird.

Spricht E. M. von Hornbostel schon 1911 in dieser Weise vom „tonalen Moment, das einen musikalischen Ton als solchen charakterisiert und z.B. dem *c* in allen Oktaven gleichmäßig zukommt" (*Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang*, ZIMG XII, 1911, 121), so lehnt er sich 1926 mit dem Begriff Tonigkeit eindeutig an das engl. tonality an:

Psychologie d. Gehörserscheinungen, in: *Receptionsorgane* I, Hdb. d. normalen u. pathologischen Physiologie XI (Bln 1926): Für das Moment, das bei musikalischen Schallarten am deutlichsten hervortritt, der Oktavenähnlichkeit, „Tonverwandtschaft" und „Konsonanz" zugrunde liegt, wurde der Ausdruck „Tonigkeit" eingeführt... (Im Englischen ist „tonality" bereits eingebürgert, „Tonalität" ist aber in dem bei uns üblichen musikalischen Sinne auch der Psychologie unentbehrlich.) (730).

Währenddessen bringt L. Kallenbach-Greller, bei der sich bereits kurz vorher der Begriff Tonigkeit belegen läßt, explizit den dtsch. Ausdruck Tonalität damit in Zusammenhang:

Klanggestaltungswerte in d. neueren franz. Musik (Melos V, 1925/26): Die Ausdrucksbezeichnung „Tonalität" ist schon aus dem Grunde nicht ganz zutreffend, weil man unter Tonalität nicht nur die Tongestaltung als solche versteht, sondern gewissermaßen auch das, was die Wissenschaft „Tonigkeit" nennt, wie sie sich deutlich im Gesetz der Oktave ausdrückt (144).

Auch die franz. Musiktheorie kennt diesen Wortgebrauch; G. Brelet etwa bezeichnet mit tonalité die Oktavidentität, die eine der fundamentalen Eigenschaften der klanglichen Empfindungen sei:

Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique (Paris 1949): Hornbostel attribue encore aux sons d'autres caractéristiques spatiales. En dehors du timbre il admet comme propriétés fondamentales des sensations sonores la *tonalité* (Tönigkeit), la hauteur, la clarté et l'extension. Par tonalité, il entend proprement la qualité du son, c'est-à-dire la hauteur en tant qu'elle se répète identique à elle-même d'octave en octave et s'exprime en la série des notes... (98).

V. Von Komponisten (namentlich der Zweiten Wiener Schule) und Theoretikern der Neuen Musik wird Tonalität oftmals zu einem Ausdruck für ein KOMPOSITIONS- UND ORDNUNGSPRINZIP nivelliert, das primär mus. Formgebung und damit dem Erzielen von Einheit und Zusammenhang dient.

In dieser Bedeutung dürfte Tonalität erstmals bei A. Schönberg begegnen, der in späteren Auflagen seiner *Harmonielehre* (Wien ³1922) prononciert erklärt, Tonalität sei kein „ewiges Gesetz", kein „Naturgesetz", auch wenn es dem Ton als naturgegebenem Vorbild entspreche. Vielmehr bezeichne Tonalität eine „formale Möglichkeit", durch Einheitlichkeit Geschlossenheit zu erreichen:

Die Tonalität ist eine sich aus dem Wesen des Tonmaterials ergebende formale Möglichkeit, durch eine gewisse Einheitlichkeit eine gewisse Geschlossenheit zu erzielen. Zu diesem Zweck ist es notwendig, im Laufe eines Tonstücks nur solche Klänge und Klangfolgen, und beide nur in solcher Anordnung zu verwenden, daß die Beziehung auf den Grundton der Tonart des Stückes, auf die Tonika, unschwer aufgefaßt werden kann. Ich werde auch im Weiteren in manchem Sinne mich mit der Tonalität auseinanderzusetzen haben, kann mich also hier darauf beschränken, bloß zweierlei auszuführen: 1. daß ich sie nicht halte, wofür sie scheinbar alle Theoretiker vor mir gehalten haben: für ein ewiges Gesetz, ein Naturgesetz der Musik, obwohl dieses Gesetz den einfachsten Bedingungen des naturgegebenen Vorbilds, des Tons und des Grundakkords, entspricht; daß es aber 2. für den Schüler unerläßlich ist, alles das, worauf diese Wirkung beruht und wie sie erzielt wird, eingehend kennen zu lernen (28 f.).

Allein aufgrund einer solch veränderten und stark erweiterten Bedeutung von Tonalität (vgl. oben, IV. (1)) kann Schönberg überhaupt zu der Perspektive gelangen, die „chromatische Skala als Grundlage der Tonalität" – wie ein nachträglich verfaßtes Kap. überschrieben ist (460 ff.) – zu wählen (wobei dann allerdings in Frage steht, wie die Grundtonbezogenheit als von Schönberg stets akzentuierte Implikation seines Tonalitätsbegriffs damit in Einklang gebracht werden kann).

In späteren Texten Schönbergs gerät Tonalität vollends zum Ausdruck für ein *„Mittel zum Zweck"*, ein „technisches Mittel" oder eine „Kunst" bzw. ein „Kunstmittel":

Gesinnung oder Erkenntnis? (1926): Der wahre Grund für die Herausarbeitung der Tonalität ist also: die Vorgänge leicht erfaßbar zu machen. *Die Tonalität ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck* (*Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Gesammelte Schriften I, hg. von I. Vojtěch, Ffm. 1976, 210);
Die Tonalität ist somit eines der technischen Mittel (also nicht Selbstzweck), durch welche die einheitliche Auffassung von Tonfolgen ermöglicht (aber nicht gewährleistet) wird (212);
Probleme d. Harmonie (1927, revidiert 1934): Da also die Tonalität nicht etwas ist, was der Autor von selbst erzielt, was ohne sein Hinzutun da ist, was von selbst wächst, nicht also etwas, was auch da wäre, wenn der Autor etwa das Gegenteil wollte; wenn also mit einem Wort die Tonalität weder ein natürliches, automatisch von selbst sich einstellendes Resultat von Tonverbindungen ist und darum also auch keine aus der Natur der Klänge sich von selbst ergebende Forderung darstellen kann, die an jedes Musikstück zu stellen ist, so wird man sie vielleicht definieren müssen als die Kunst, die Töne in solchen Reihenfolgen und solchen Zusammenklängen und Folgen von Zusammenklängen miteinander zu verbinden, daß die Beziehung aller Vorkommnisse auf einen Grundton dadurch *ermöglicht* wird (*op. cit.*, 224 f.);
Wenn ich mit anderen Worten imstande bin, ein Stück zu schreiben, welches sich nicht des Kunstmittels der Tonalität bedient und trotzdem alle Ereignisse einheitlich aufeinander bezieht... (227).

Wie teilweise schon aus diesen Zitaten hervorgeht, erfülle Tonalität, nunmehr gleichsam eine historisch zu betrachtende Kompositionsmethode (und nicht mehr ein a priori gegebenes Naturgesetz), zwei Funktionen, eine „zusammenfassende, vereinheitlichende" und eine „gliedernde, trennende, charakterisierende" (*op. cit.*, 227), indem durch die „Bezogenheit aller Ereignisse auf ein Zentrum, auf den Grundton, auf diesen Ausgangspunkt der Tonalität" einerseits sämtliche „in einem Stück vorkommenden Tonfolgen, Zusammenklänge und Zusammenklangsfolgen... einheitliche Bedeutung" gewönnen; aufgrund ihrer gliedernden Funktion andererseits „grenzt sie Teile ab und trennt sie voneinander, Teile, die sie vorher durch eine andere Anwendung derselben Mittel zusammenfassen half" (226).
Diese Verwendungsweise von Tonalität greifen etliche Autoren, vor allem natürlich Schönbergs Schüler auf; konträre Meinungen bestehen freilich hinsichtlich des Geltungsbereichs dieser Bezeichnung.
Zum einen ist der Begriff weiterhin auf das Dur-Moll-System beschränkt; für Krenek beispielsweise bedeutet Tonalität ein Mittel „für eine allgemeine Organisation des mus. Materials, so daß sich mus. Gebilde als logisch zusammenhängende Ganzheiten erfassen lassen":

A. M. Schnabel, *Die Neugestaltung d. Musik* (Mk XV, 1922/23): Heutzutage sind Tonalität, Polytonalität und Atonalität letzten Endes lediglich als Kompositionsmethoden zu werten (567);
E. Stein, *Neue Formprinzipien* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Die Tonalität war eines der stärksten die Form organisierenden Mittel (288);
A. Webern, *Der Weg zur Kompos. in zwölf Tönen* (15.1.1932): Man hat nach Mitteln gesucht, um einen musikalischen Gedanken in eine möglichst faßliche Gestalt zu bringen. Eines dieser Mittel war durch mehrere Jahrhunderte hindurch die Tonalität...
Um wieder auf die Tonalität zurückzukommen: sie war ein unerhört formgebendes Mittel, den Zusammenhang herzustellen (*Wege zur neuen Musik*, hg. von W. Reich, Wien 1960, 46);
E. Krenek, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique* (Lüttich 1940): If tonality is a means, what, then, is the end towards which tonality aims? It is obviously such a general organization of the musical material that musical formations may be perceived as logically coherent entities (vii);
H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkompos.* I (Wien [1952] [2]1967): Indem man alle in einem Tonstück vorkommenden Töne auf einen Zentralton, den man Tonika nannte, bezog und in dem zu diesem einfachstmöglichen Schwingungsverhältnis verstand, gelangte man zu einem außerordentlich tragfähigen Ordnungsprinzip: der Tonalität (5).

Zum anderen wird der Ausdruck zweifelsohne im Sinne von Schönbergs Äußerungen ebenfalls auf dessen Zwölftonreihentechnik angewendet; Gerhard etwa definiert Tonalität als „allumgreifendes Korrelationsprinzip, das auf einer zuvor festgelegten Anordnung unseres Tonsystems basiert" und von dem es viele verschiedene Ausprägungen geben könne, so auch die Form der sogenannten Zwölftonreihe:

R. Gerhard, *Tonality in Twelve-Tone Music* (The Score VI, 1952): Tonality, I suggest, is an all-embracing principle of correlation based upon an *a priori* arrangement of our tone-material; this arrangement to be understood as an instituted order in which the value attached to any single element is relative to and emanates from the whole. Any method of composition which strictly adheres to and is ruled by such an order can properly said to manifest the principle of tonality. Tonality, therefore, can manifest itself in many different ways... In twelve-tone music the principle of tonality manifests itself in the strict adherence to the *a priori* arrangement of the twelve notes as shown in the given ‚series,' and, consequently, in the fact that the ‚series' is the key by which to determine the values attached to any notes and their relations (28 f.);
J. Rufer, *Die Kompos. mit zwölf Tönen* ([Bln u. Wunsiedel 1952] Kassel [2]1966): Eines der wichtigsten Bindemittel des musikalischen Materials ist die Tonalität (19);
Das formbildende Organisationsprinzip der Tonalität war... schließlich nicht mehr anwendbar. An seine

Stelle trat, als Träger einer neuen Tonalität – wenn man diesen Begriff nun sinngemäß als ein generelles Ordnungsprinzip versteht –, die Zwölftonreihe (27); vgl. *Die Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität* (Österreichische Musikzs. VI, 1951, 181);

K. H. Wörner, *Harmoniebewußtsein u. Symbolwandel in Schönbergs Oper „Moses u. Aron"* (Kgr.-Ber. Köln 1958): Bei der *„Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen"*... ist an die Stelle der traditionellen Tonalität ein neues zusammenhang- und formbildendes Ordnungsprinzip getreten: die Zwölftonreihe, die, aufgefaßt sinngemäß als generelles Ordnungsprinzip, damit der Träger einer neuen Tonalität ist (305).

Selbst für I. Strawinsky (*Poétique mus.* [1942], Neuausg. Paris 1945) bezeichnet Tonalität lediglich ein Kompositionsmittel. Ausgehend von der Maxime, Komponieren bedeute das Ordnen der Töne nach gewissen Intervallbeziehungen, müsse deshalb immer das Zentrum gesucht werden, in dem die Tonreihe zusammenlaufe („Composer, pour moi, c'est mettre en ordre un certain nombre de ces sons selon certains rapports d'intervalle. Cet exercice conduit à chercher le centre où doit converger la série de sons", 59). Demgemäß handelt Strawinsky von der „ewigen Notwendigkeit, die Achse unserer Musik zu festigen und die Existenz gewisser Anziehungspole anzuerkennen". In diesem Konnex stelle Tonalität „nur ein Mittel, die Musik nach diesen Polen hin auszurichten", dar; insofern sei Tonalität auch „der Anziehungskraft des Klangpols gänzlich untergeordnet":

Parvenus à ce point, il n'est pas moins indispensable d'obéir, non pas à de nouvelles idoles, mais à la nécessité éternelle d'affermir l'axe de notre musique, et de reconnaître l'existence de certains pôles d'attraction. La tonalité n'est qu'un moyen d'orienter la musique vers ces pôles. La fonction tonale est tout entière subordonnée à la puissance attractive du pôle sonore (56f.; vgl. 61, wo Modalität, Tonalität und Polarität als „moyens provisoires" apostrophiert werden).

Lit.: M. Shirlaw, The Theory of Harmony, London 1917; G. Güldenstein, Probleme d. Tonalität, Diss. Basel 1928, publ. als: Theorie d. Tonart, Basel u. Stuttgart ²1973; W. E. Thomson, A Clarification of the Tonality Concept, Diss. Indiana Univ., Bloomington 1952; H. Lang, Begriffsgesch. d. Terminus „Tonalität", Diss. Freiburg i. Br. 1956, maschr.; Ll. Hibberd, „Tonality" and related Problems in Terminology, MR XXII, 1961; C. Dahlhaus, Der Tonalitätsbegriff in d. neuen Musik, Kgr.-Ber. Kassel 1962, erweitert in: ders., Schönberg u. andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik, Mainz 1978; ders., Art. Tonalität, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; ders., Untersuchungen über d. Entstehung d. harmonischen Tonalität, Saarbrücker Studien zur Musikwiss. II, Kassel 1968, ²1988; ders., Art. Tonality, New GroveD XIX, London 1980; Ph. Barford, Tonality, MR XXIV, 1963; S. Bimberg, Einige Bemerkungen zum Tonalitätsbegriff, Beitr. zur Musikwiss. VII, 1965; M. Schneider, C. Dahlhaus u. H.-P. Reinecke, Art. Tonalität, MGG XIII, 1966; SeegerL II, Lpz. 1966, Art. Tonalität, tonal; Symposium: Zum Begriff d. Tonalität, Kgr.-Ber. Lpz. 1966 (mit Beitr. von V. Ernst, H.-P. Reinecke u.a.); M. DeVoto, Art. Tonality, New HarvardD, Cambridge, Mass., u. London 1986.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1992

Tonos / tonus

griech. ὁ τόνος, Substantiv zum Verb τείνειν, strekken, ziehen, spannen, straffen, geht zumindest bis ins 5. Jh. vor Chr. zurück und besitzt in den frühesten literarischen Zeugnissen eine beträchtliche Breite der Bedeutungen – vom Gurt eines Betts über Silbenakzent bis zu Naturgewalt. Um 300 vor Chr. aber ist das Wort in Grammatik, Musik und Philosophie bereits als Fachausdruck fest eingeführt und wird in mus. Schriften oft synonym mit tropos oder harmonia gebraucht. Tonos wurde als Lehnwort tonus ins Lat. übernommen und bewahrte die tradierten Bedeutungen, wenn auch leicht eingeschränkt. Aus dem Lat. ging tonus, weitgehend mit derselben Spanne von Bedeutungen, in die europäischen Sprachen über: dtsch. Ton, engl. tone, franz. ton, ital. t(u)ono, dazu etliche Wortableitungen wie Tonalität, tonal und Komposita wie Tritonus (→ *Tonalität*; → *Tritonus*);

im Blick auf Vor- und Frühgeschichte des Ausdrucks ist bemerkenswert, daß tonos (oder Zusammensetzungen wie epitonos oder protonos) weder in mus. Schilderungen aus *Ilias* und *Odyssee* (8. Jh. vor Chr.) noch in wichtigen Zeugnissen der archaischen Periode (8.–5. Jh. vor Chr.), zumal bei Hesiod (um 700 vor Chr.) und in den homerischen Hymnen (7.–5. Jh. vor Chr.) belegt ist, obwohl gerade in dieser Ära das Verb τείνειν für spannen (gegenüber τανύειν und τιταίνειν) häufiger wird.

Ein dem Terpander zugeschriebenes Fragment benutzt zum erstenmal in mus. Zusammenhang Komposita von tonos:

Fragment (7. Jh. vor Chr.): Σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδάν ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους (ed. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci* III: *Poetae melici*, Lpz. 1914, 11)
(Wir, denen das viersaitige Lied nicht mehr gefällt, wollen dir neue Lieder zur siebensaitigen Phorminx singen).

Der Kontext erlaubt zwar nicht zu entscheiden, ob vier- (bzw. sieben-)„saitige" oder „tönige" Dinge gemeint sind. Kleoneides aber deutet das Wort heptatonos beim Erwähnen dieses Fragments eher als siebentönig oder -stufig. Er zitiert dieses Zeugnis zugleich als Beleg für die erste seiner vier Tonos-Bedeutungen (siehe unten), nämlich als phthongos, klingender Ton (siehe unten, I.), indem er äußert, wer von einer heptatonon phorminx spreche, benutze den Ausdruck in der Bedeutung von phthongos, „wie es Terpander und Ion tun":

Introd. harmonica (Anfang 2. Jh.) XII: ἐπὶ μὲν οὖν τοῦ φθόγγου χρῶνται τῷ ὀνόματι οἱ λέγοντες ἑπτάτονον τὴν φόρμιγγα καθάπερ Τέρπανδρος καὶ Ἴων (JanS, 202, 8–10).

Herodot (*Historiae*, 5./4. Jh. vor Chr.) verwendet tonos fünfmal im Sinn von poetischem Versmaß oder Metrum, dabei dreimal bezogen auf das Orakel von Delphi, so, wenn die Priesterin „im Hexameter tonos folgendes spricht" (ἐν ἑξαμέτρῳ τόνῳ λέγει τάδε; ed. Legrand, Bd. I, Paris 1932, 58: I, 47, 11) oder das Orakel selbst sich „in einem Trimeter tonos" (ἐν τριμέτρῳ τόνῳ; 174: I, 174, 21) äußert. Angesichts der hier wohl bestehenden Berührung des Metrischen mit dem Musikalischen denkt West (1981, 115, u. 1986, 39 ff.) an eine Beziehung zwischen epischen Hexameterversen und ihren beim Gesangsvortrag benutzten Melodien. Fisher (1989, 80 f. u. 117 f.) vermutet, bestimmte melodische Formeln könnten so eng mit den Akzentpositionen verknüpft gewesen sein, daß sich jene Ausdrücke geradezu durch „im Hexameter- [oder Trimeter-] Ton" übersetzen ließen.

Daher überrascht es kaum, wenn die früheste erhaltene Grammatik, die *Ars grammatica* des Dionysios Thrax (2. Jh. vor Chr.), tonos bereits als Terminus dieser Disziplin verwendet. In Cap. III des ersten Teils (über die Prosodie) wird tonos beschrieben als „Erklingen der harmonischen Stimme, bei Ansteigen in der Oxeia, bei Absteigen in der Bareia, beim Umbiegen der Stimme in der Perispomene":

§ 3: Τόνος ἐστὶν ἀπήχησις φωνῆς ἐναρμονίου, ἡ κατὰ ἀνάτασιν ἐν τῇ ὀξείᾳ, ἡ κατὰ ὁμαλισμὸν ἐν τῇ βαρείᾳ, ἡ κατὰ περίκλασιν ἐν τῇ περισπωμένῃ (ed. Uhlig, *Grammatici graeci* I/1, Lpz. 1883, 6, 15–7, 2).

Diese genannten drei Hauptakzente (Oxeia, Bareia, Perispomene) werden in Texten, die jene Lehre entfalten, als Prosodien bezeichnet, weiter differenziert und in vier Gruppen (tonoi, chronoi, pneumata, pathe) unterteilt (siehe auch unten, VI. (2)):

Supplementa Artis Dionysianae: Προσῳδίαι εἰσὶ δέκα· ὀξεῖα ´, βαρεῖα `, περισπωμένη ^, μακρά ¯, βραχεῖα ˘, δασεῖα ʽ, ψιλή ʼ, ἀπόστροφος ʼ, ὑφέν ‿, ὑποδιαστολή ⸧ (ibid. 105, 1–106, 1);
Διαιροῦνται δὲ αἱ προσῳδίαι εἰς τέσσαρα· εἰς τόνους, εἰς χρόνους, εἰς πνεύματα, εἰς πάθη.
Τόνοι μὲν οὖν εἰσι τρεῖς· ὀξύς ´, βαρύς `, περισπώμενος ^. χρόνοι δύο· μακρὸς ¯ καὶ βραχύς ˘. πνεύματα δύο· δασὺ ʽ καὶ ψιλόν ʼ. πάθη τρία· ἀπόστροφος ʼ, ὑφέν ‿, ὑποδιαστολή ⸧ (107, 1–5).

Ein byzantinischer Kommentator des Dionysios erklärt Prosodie als Maß der Stimmbewegung (tasis phones) nach Tonhöhe (tonos) und Rhythmus (rhythmos), beschreibt aber auch die Akzente Akut, Gravis, Zirkumflex in ihren Tonhöhen-Eigenschaften:

Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam: Προσῳδία ἐστὶ ποιὰ τάσις φωνῆς κανονιζομένη τόνῳ καὶ ῥυθμῷ, ὑποκρίσει τε καὶ ἐμμελείᾳ πρὸς τὴν ὀρθὴν καὶ ἀκατάγνωστον τῆς ἀναγνώσεως προφοράν. Ὀξεῖά ἐστι ποιότης συλλαβῆς ἀνειμένον ἔχουσα τὸν φθόγγον, οἷον θεός. Βαρεῖά ἐστι ποιότης συλλαβῆς ὑφειμένον ἔχουσα τὸν φθόγγον, οἷον φίλος. Περισπωμένη ἐστὶ ποιότης

συλλαβῆς συνημμένον ἢ κεκλασμένον ἔχουσα τὸν φθόγγον, οἷον νοῦς (ed. Hilgard, *Grammatici graeci* I/3, Lpz. 1901, XL, 6–11);
das Partizip Perfekt Passiv κεκλασμένος des Verbs κλάειν ist ein geometrischer Ausdruck, der sich auf eine Linie bezieht, die zur Form eines Winkels oder einer „Abweichung" gebrochen ist.

Der Sachgehalt dieser Belege macht Nähe und Übergang zur rein mus. Verwendung von tonos plausibel, wie sie bei Kleoneides vorliegt und in vier Bedeutungen erfaßt wird: als phthongos (klingender Ton; vgl. I.), diastema (Intervall; vgl. II.), topos phones (Lage der Stimme; vgl. IV.), tasis (Tonhöhe; vgl. III.). Von ihnen her läßt sich die folgende Gliederung des Artikels ableiten, ausbauen für die spätantike und mittelalterliche Tradition von tonus und um spätere Nuancen der Terminusgeschichte bis zur Renaissance erweitern:

Introd. harmonica, loc. cit., XII: Τόνος δὲ λέγεται τετραχῶς· καὶ γὰρ ὡς φθόγγος καὶ ὡς διάστημα καὶ ὡς τόπος φωνῆς καὶ ὡς τάσις (202, 6–8).

I. In allgemeiner mus. Bedeutung bezeichnet tonos bzw. tonus den EINZELTON ALS ELEMENT MUSIKALISCHER MELODIEBILDUNG, SOMIT ALS HÖHENBESTIMMTE TONSTUFE.

II. In meistverbreiteter und unmißverständlichster Bedeutung gilt tonos/tonus als DAS MUSIKALISCHE INTERVALL (DIASTEMA) DES GANZTONS.
(1) Theoretische Erörterungen erfassen tonos/tonus als ABSTAND ZWISCHEN DEN BEIDEN KONSONANZEN QUINTE (DIAPENTE) UND QUARTE (DIATESSARON),
(2) als Standardintervall für die NACHBARTÖNE IN EINEM TONSYSTEM,
(3) als die dem Intervall zukommende MATHEMATISCHE ZAHLENPROPORTION DES EPOGDOOS BZW. DER SESQUIOCTAVA (9:8).
(4) Diskutiert wird auch besonders das pythagoreische Theorem, tonos/tonus sei als Ganzton NICHT IN ZWEI GLEICHE TEILE ZERLEGBAR, und
(5) die PRAKTISCHE DEMONSTRATION der Intervall-Einordnung anhand des Monochords und der Lehren seiner Teilung.
(6) Als Besonderheiten der lat. Tradition können gelten der Gebrauch des Tonus-Intervalls innerhalb theoretischer Erörterungen der SPHÄRENHARMONIE sowie
(7) die Bewertung von tonus als GRUNDMASS UND FUNDAMENTALE EINHEIT ALLER MUSIK.

III. Tonos im Sinn von Tonhöhe besitzt häufig die Bedeutung von STIMMUNG,
(1) sei es als ORT INNERHALB EINES IN SICH GEORDNETEN SPEKTRUMS VON HOHEN ZU TIEFEN TÖNEN,
(2) sei es als EINZELNE (STIMMUNGSGERECHTE) TONHÖHE.

IV. Ausgeprägt ist die Bedeutung von tonos im Sinn der Stimmlage des Kleoneides besonders für die als TRANSPOSITIONSSKALEN bezeichneten Formen.

V. Sachliche Nähe und unscharfer Wortgebrauch führen gelegentlich zur synonymen Verwendung von tonos mit harmonia in der Bedeutung von OKTAVGATTUNG.

VI. In Quellen der byzantinischen Musik besitzt tonos TEILS NEU AUSGEPRÄGTE, TEILS VON ANTIKEN TRADITIONEN HERGELEITETE BEDEUTUNGEN, von denen einige auch im lat. Westen weiterzuverfolgen sind.
(1) Üblichste und wohl auch häufigste Bedeutung ist die von NEUMENARTIGEM NOTATIONSZEICHEN.
(2) In Anknüpfung an Kategorien der Grammatik bezeichnet tonos/tonus den PROSODISCHEN AKZENT ODER ‚TONFALL',
(3) ferner im Byzantinischen die Hervorhebung durch BETONUNG, NACHDRUCK, EMPHASE.
(4) Besonderen Rang gewinnt die UMPRÄGUNG DER ANTIKEN LEHRE VON DEN ‚TONARTEN' (Tonoi als Transpositionsskalen und Oktavgattungen) (a) zum System der ECHOI (Kirchentonarten) im byzantinischen Bereich; (b) im lat.-westlichen Bereich entsteht aus (spät)antiker Lehre der Tonoi sowie neben oder auch in Berührung mit der byzantinischen Praxis das System der KIRCHENTONARTEN, die in verschiedenen Phasen vorzugsweise entweder als toni oder modi angesprochen werden.

VII. Eng verwandt mit den skalen- oder ‚tonart'-bezogenen Bedeutungen von tonos/tonus ist im Lat. der Gebrauch von tonus im Sinne von PSALMTON.

VIII. Im Lat. finden sich bereits vereinzelte Ansätze, tonus, zumal im Plural, als Synonym für MELODIE ODER MUSIK schlechthin zu verwenden.

I. In allgemeiner mus. Bedeutung bezeichnet tonos bzw. tonus den EINZELTON ALS ELEMENT MUSIKALISCHER MELODIEBILDUNG, SOMIT ALS HÖHENBESTIMMTE TONSTUFE.
In dieser ersten seiner vier Erläuterungen von tonos – als phthongos (→ *Phthongos* IV. (1)–(2)) – folgt Kleoneides einer Begriffsbestimmung aus Aristoxenos' *Elementa harmonica* I, 15: phthongos gilt als „der emmelische Fall der Stimme auf eine einzige Tonhöhe" (*Introd. harmonica*, Anfang 2. Jh., I: Φθόγγος μὲν οὖν ἐστι φωνῆς πτῶσις ἐμμελὴς ἐπὶ μίαν

τάσιν; JanS, 179, 9–10). Belege, in denen tonos eindeutig phthongos meint, sind in der griech. Musiktheorie zwar nicht häufig, doch bedeutsam. Kleoneides bezieht (im eingangs erwähnten Zitat) nicht nur das Heptatonon auf die Phorminx bei Terpander und Ion von Chios, sondern hebt beim Aufzählen der möglichen melodischen Bewegung den Fall der Wiederholung desselben Tones (πεττεία τόνου) hervor:

XIV: δι' ὧν δὲ μελοποιΐα ἐπιτελεῖται ὅ ἐστιν· ἀγωγὴ πλοκὴ πεττεία τονή. ...πεττεία δὲ ἡ ἐφ' ἑνὸς τόνου πολλάκις γινομένη πλῆξις... (207, 1–5).

M. Bryennios aber, der eine entfaltete Version dieser Passage bietet, beleuchtet den Nutzen der Petteia für das Erfassen der Phthongoi sowie melodischer Einzelheiten:

Harmonica (um 1300–20) III: πεττεία δὲ ἡ ἐφ' ἑνὸς τόνου πολλάκις γινομένη πλῆξις καὶ ᾗ γινώσκομεν τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφετέον, τίνας δὲ παραληπτέον καὶ ὁσάκις ἕκαστον αὐτῶν, καὶ ἀπὸ τίνος ἀρκτέον καὶ εἰς ὃν καταληκτέον· αὕτη δὲ καὶ τοῦ ἤθους γίνεται παραστατική (ed. Jonker, Groningen 1970, 362, 4–7).

Besonders eindrücklich klärt Kl. Ptolemaios (*Harmonica*, Mitte 2. Jh.; ed. Düring, Göteborg 1930) die Beziehung zwischen phthongos und tonos, indem er grundsätzlich unterscheidet zwischen „Schällen, die auf gleicher Stufe bleiben" (isotonoi), und solchen, die dies nicht erfüllen, sondern die „Anspannung" verändern (anisotonoi), daher tonhöhenmäßig entweder gleiten und sich dem Gebrüll von Rindern oder dem Geheul von Wölfen vergleichen lassen, oder „abgegrenzt" sind, so daß die Stufen der Übergänge und die Abstände wahrnehmbar bleiben. Der Phthongos als Erklingen, das ein und denselben Tonos wahrt, und das, wie eine Glosse wohl nach 1300 ergänzt, einheitlich in der Tonhöhe (tasis) von Beginn bis Ende seiner selbst verharrt (ἴσοι κατὰ τὴν τάσιν ἑαυτοῖς ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἑαυτοῦ μέχρι τέλος ἑαυτοῦ; 10, Anm.), dadurch allein zur Musik tauglich und ihren Berechnungen zugänglich ist, wird hier abgegrenzt gegenüber dem bloßen Geräusch (→ *Psophos* I.):

I, 4: Τούτων τοίνυν οὕτως ἐχόντων διοριστέον ἐφεξῆς, ὅτι τῶν ψόφων οἱ μὲν εἰσιν ἰσότονοι, οἱ δὲ ἀνισότονοι. ἰσότονοι μὲν οἱ ἀπαράλλακτοι κατὰ τὸν τόνον, ἀνισότονοι δὲ οἱ παραλλάσσοντες. ὁ γὰρ οὕτω λεγόμενος τόνος κοινὸν ἂν εἴη γένος τῆς ὀξύτητος καὶ τῆς βαρύτητος παρ' ἓν εἶδος τὸ τῆς τάσεως εἰλημμένος, ὡς τὸ πέρας τοῦ τέλους καὶ τῆς ἀρχῆς (9, 29–10, 5);
καὶ δὴ φθόγγους ἤδη καλοῖμεν ἂν τοὺς τοιούτους, ὅτι φθόγγος ἐστὶ ψόφος ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν ἐπέχων τόνον (10, 18–19).

Indem Ptolemaios von beiden Kategorien nur jene „gleichstufige", bei der „ein und derselbe Tonos", demnach eine einzige Tonhöhe vorliegt, untersucht und in ihrer melodischen Eignung differenziert („Emmelisch sind alle [phthongoi], die nebeneinander gestellt dem Gehör gefallen, ekmelisch alle, die das nicht tun"; Düring, *Ptolemaios u. Porphyrios über d. Musik*, Göteborgs Högskolas Årsskrift XL/1, Göteborg 1934, 28), entfaltet er systematisch die durch Aristoxenos, Kleoneides und andere bezeugte und oben zit. Ausgangsbestimmung, der Phthongos sei der „emmelische Fall der Stimme auf eine einzige Tonhöhe".

In ähnlicher Weise diskutiert die lat. Tradition – wenngleich nicht sehr häufig – die Beziehung zwischen tonus und sonus (→ *Sonus* III. (2)). Martianus Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*) hält sonus für das gegebene Übersetzungswort von phthongos, aber auch tonus für in dieser Funktion geeignet. Er stellt, eine griech. Definition übersetzend, fest: „pthongos sonos dicimus; verum pthongus dicitur vocis modulatae particula una intentione producta: est autem intentio, quam dicimus, tasis, in qua vox consistit ac perseverat" (IX, 939; ed. Willis, Lpz. 1983, 361, 11–13). Zuvor aber setzt er bei Behandlung der Notennamen im Systema ametabolon sonus und tonus gleich:

IX, 931: Tonus igitur idem plerumque appellatur et sonus. verum soni sunt per singulos quosque ac per omnes tropos numero XVIII. quorum primus dicitur apud Graecos προσλαμβανόμενος... (357, 11–13).

Ein Kommentar zum zit. Abschn. IX, 939, aus dem 9. Jh. jedoch differenziert zwischen sonus als Phthongos (bzw. Tonhöhe) und tonus als Intervall (bzw. Tonabstand zwischen Saiten):

PTHONGOS SONOS DICIMUS: PTHONGOS Inter sonum et tonum differt: sonus est proprie in voce, tonus in spatio vocis inter cordas et cordas PTHONGUS DICITUR VOCIS MODULATAE PARTICULA UNA INTENTIONE PRODUCTA (ed. Teeuwen, *Harmony and the Music of the Spheres. The* Ars Musica *in Ninth-Cent. Commentaries on Martianus Capella*, Leiden 2002, 504).

Diese Unterscheidung mag aus dem Anfang des 9. Buches von *De nuptiis* herrühren, wo die Personifikation der Harmonia, nach ihrem Auftritt mit „omnium organicarum vocum consociata permixtio" (IX, 905; 345, 3), dafür gepriesen wird, Orpheus, Amphion und Arion übertroffen zu haben durch Musik, die das Totenreich, die Meere, Steine, wilden Tiere zu beherrschen vermag und sogar Felsen durch „tonis" empfindsam macht (IX, 908: „o vere antistans numina magna deum, / quae istorum laudes protulit Harmonia, / quae domitare Erebum, marmora, saxa, feras / et potuit rupes sensificare tonis"; 346, 23–347, 2).

Während Boethius phthongos stets mit sonus gleichsetzt und tonus davon abgrenzt, findet sich in der Erläuterung des Donners bei Isidorus Hisp. eine – etymologisch bedingte – Identifizierung:

Etymologiarum sive originum libri XX (um 630) XIII, 8, 1: De tonitruo. Tonitruum dictum quod sonus eius terreat; nam tonus sonus (ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.).

Noch im 15. Jh. setzt J. Ciconia in Anlehnung an Remigius Aut., *Commentum in Martianum Capellam* (zweite Hälfte 9. Jh., zu *De nuptiis*... IX, 931; ed. Lutz,

[Bd. II], Leiden 1965, 330, 25–29) tonus zwar mit sonus gleich, unterscheidet dabei aber mit Blick auf die Anzahl der benötigten Saiten ebenfalls zwischen sonus als Ton(höhe) und tonus als Intervall:

Nova musica (zw. 1403 u. 1410) I, 22: Remigius: Tonus vero et sonus idem est, sed distantia est inter eos. Sonus in una corda potest fieri, tonus in duabus fit (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 100, 1–3).

II. In meistverbreiteter und unmißverständlichster Bedeutung gilt tonos/tonus als DAS MUSIKALISCHE INTERVALL (DIASTEMA) DES GANZTONS.

(1) Theoretische Erörterungen bewerten tonos/tonus als ABSTAND ZWISCHEN DEN BEIDEN KONSONANZEN QUINTE (DIAPENTE) UND QUARTE (DIATESSARON).
Die früheste, dann auch für die griech. Theorie typische Ableitung des Ganztons durch Aristoxenos bestimmt tonos als Intervall derjenigen spezifischen Ausdehnung oder Größe (megethos), die ‚zwischen' den ersten beiden (zuvor von ihm erläuterten) Konsonanzen Quarte (diatessaron) und Quinte (diapente) liegt:

Elementa harmonica (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) I, 21: Τούτων δ᾽ ὄντων γνωρίμων τὸ τονιαῖον διάστημα πειρατέον ἀφορίσαι. ἔστι δὴ τόνος ἡ τῶν πρώτων συμφώνων κατὰ μέγεθος διαφορά. διαιρείσθω δ᾽ εἰς τρεῖς διαιρέσεις· μελῳδείσθω γὰρ αὐτοῦ τὸ τε ἥμισυ καὶ τὸ τρίτον μέρος καὶ τὸ τέταρτον· τὰ δὲ τούτων ἐλάττονα διαστήματα πάντα ἔστω ἀμελῴδητα. καλείσθω δὲ τὸ μὲν ἐλάχιστον δίεσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη, τὸ δ᾽ ἐχόμενον δίεσις χρωματικὴ ἐλαχίστη, τὸ δὲ μέγιστον ἡμιτόνιον (ed. da Rios, Rom 1954, 27, 20–28, 2; vgl. ibid. II, 46; 57).

Die lat. Tradition übernimmt das Bestimmungskriterium der Quint-Quart-Differenz (vgl. auch das Zitat von Calcidius im nachfolgenden Abschn.). Boethius benutzt dazu die zuvor exponierte Zahlenreihe für das Tetrachord 192-216-243-256, nun erweitert um die Quinte zu 192, nämlich 288, und erweist an der Proportion 288:256 (=9:8), daß Diatessaron durch Diapente um einen Tonus übertroffen wird; dies zeigt auch Johannes de Muris in ähnlicher Argumentation, doch mit anderen Proportionszahlen:

Boethius, *De inst. mus.* (um 500) I, 18: Restat igitur comparatio ⟨CCLVI⟩ ad CCLXXXVIII quae est sesquioctava, id est tonus, eorumque differentia est XXXII quae est octava pars ducentorum quinquaginta atque sex. Itaque monstrata est diapente consonantia ex tribus tonis semitonioque consistere. Sed dudum diatessaron consonantia a centum XC duobus numeris usque ad CCLVI venerat. Nunc vero diapente ab eisdem CXC duobus numeris usque ad CCLXXXVIII distenditur. Superatur igitur diatessaron consonantia a diapente ea proportione, quae inter CCLVI et CCLXXXVIII numeros continetur, ac est hic tonus. Diatessaron igitur symphonia a diapente tono transcenditur (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 204, 21–205, 3);
Johannes de Muris, *Musica speculativa* (1323) I, Abschn. *Et diatessaron a diapente tono superari*: Diatessaron enim fit in proportione sesquitertia, diapente vero in sesquialtera. Sed sesquitertia dempta a sesquialtera (quoniam potest et non econtra, eo quod sesquialtera maior est sesquitertia, sicut una secunda maior est una tertia) remanet proportio sesquioctava. Probatio: inter 8 et 12 est proportio sesquialtera, interque 9 et 12 sesquitertia, qua sublata a sesquialtera remanet proportio inter 8 et 9. Et ista est sesquioctava; et ista facit tonum per figuram circulorum (ed. Witkowska-Zaremba, Warschau 1992, 179: I,111–15).

Hermann von Reichenau setzt dem intervalltheoretischen Konsonanz-Dissonanz-Gefälle des Sachverhalts das Argument entgegen, der Tonus, obwohl dissonant, „verbinde" die grundlegenden Konsonanzen:

Musica (um 1050) II: Cum ergo diapente ac diatesseron differentia sit tonus, ipseque quamvis a consonantiis exclusus consonantias tamen iungat... (ed. Ellinwood, Rochester 1936, 20 a).

(2) Ebenfalls häufig wird, vor allem in der griech. Theorie, der Ganzton als Standardintervall für die NACHBARTÖNE IN EINEM TONSYSTEM begriffen.
Kleoneides etwa veranschaulicht die Tonos-Position zwischen zwei benachbarten Gliedern der Skala am Abstand zwischen Mese und Paramese:

Introd. harmonica (Anfang 2. Jh.) XII: ἐπὶ δὲ τοῦ διαστήματος, ὅταν λέγωμεν ἀπὸ μέσης ἐπὶ παραμέσην τόνον εἶναι (JanS, 203, 1–3).

Nikomachos von Gerasa erwähnt in ähnlicher Weise beim Erörtern des Tonsystems die Tonos-Intervalle zwischen Mese und älterer Trite (= Paramese) sowie zwischen Hypate und Proslambanomenos:

Enchiridion (erste Hälfte 2. Jh.) XI: ...τὸν ὄγδοον φθόγγον τὸν διεστῶτα τόνῳ μεταξὺ μέσης καὶ τῆς ἀρχαίας τρίτης παρενέθηκαν οἱ τὴν ἁρμονίαν ποικίλλοντες (ἢ ὥς ἔνιοι μεταξὺ τρίτης καὶ παρανήτης)... (JanS, 257, 18–21); πάλιν προσέλαβον ὑπὲρ τὴν ὑπάτην ἐξώτατον φθόγγον ἕνα, βαρύτατον τῶν ὄντων, ὃν ἐκ τούτου ἐκάλεσαν προσλαμβανόμενον, τόνου ἀπόστασιν καὐτὸν ἔχοντα πρὸς τὴν ὑπατῶν ὑπάτην ἐπὶ τὸ βαρύ... (258, 2–6).

Lateinische Autoren führen diese Demonstrationen fort:

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (vor 439) IX, 941: quorum [sonorum] prior est adquisitus, qui ideo tali nomine nuncupatur, quoniam eorum, quae tetrachorda nominantur, nulli omnino consentit, sed extrinsecus velut adquisitus accedit propter consortium mediae, cui concinere consuevit. qui adquisitus uno tono a principali principalium separatur, quae principalis principalium, quia prima in tetrachordo collocatur, quasi cuiusdam rectoris nomen accepit (ed. Willis, Lpz. 1983, 362, 9–14);
Boethius, *De inst. mus.* (um 500) I, 20: Ab hoc vero disiunctum atque integrum inchoat a paramese progrediturque per triten et paraneten et finitur ad neten. Et est disiunctio, quae vocatur diazeuxis, tonusque est distantia meses et parameses (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 208, 3–7).

Boethius bezieht auch die Unterschiede der Genera – diatonum, chromaticum, enarmonium – in seine Betrachtung ein (I, 21–23; 212 ff.). Hucbald, der sich hingegen auf das diatonische Genus beschränkt, bestimmt an verschiedenen Stellen in *De harmonica inst.* (zw. 893 u. 899) die Tonabstände des gesamten Systems wie seiner Ausschnitte anhand von Toni und Semitonia: so im Diagramm der sechsaitigen Kithara (XXI; ed. Chartier, *L'œuvre mus. d'Hucbald de Saint-Amand*, [Montréal] 1995, 160), bei Erörterungen des ‚Größeren Vollkommenen Systems' (XXIII; 162; XXX ff.; 168 ff.; XL f.; 188 ff.) und des entsprechenden ‚Kleineren' (XXXIV ff.; 178 ff.) sowie in der Beschreibung der Hydraulis (XXV ff.; 164 ff.). Anders aber als Boethius veranschaulicht Hucbald Systeme und Intervalle nicht anhand der mathematischen Proportionen, sondern mit Hilfe von Melodiebeispielen aus dem Choralrepertoire.

(3) Als ein wesentliches Bestimmungskriterium des Ganztons gilt in antiker wie mittelalterlicher Theorie die dem Intervall zukommende MATHEMATISCHE ZAHLENPROPORTION DES EPOGDOOS BZW. DER SESQUIOCTAVA (9:8).

Die pythagoreische, Euklid zugeschriebene *Sectio canonis* (um 300 vor Chr.) erörtert den gleichfalls als Quart-Quint-Differenz bestimmten Ganzton-Abstand rein mathematisch. So zeigt Prop. 8, daß beim Abziehen des Epitritos/Sesquitertia (4:3) vom Hemiolios/Sesquialtera (3:2) der Epogdoos/Sesquioctava (9:8) als Rest bleibt. In Prop. 13 erläutert der Autor die Entsprechung von Ganzton und Epogdoos/Sesquioctava, indem er per analogiam schlußfolgert, die Differenz von Quinte und Quarte sei der Ganzton:

Λοιπὸν δὴ περὶ τοῦ τονιαίου διαστήματος διελθεῖν, ὅτι ἐστὶν ἐπόγδοον.
Ἐμάθομεν γάρ, ὅτι ἐὰν ἀπὸ ἡμιολίου διαστήματος ἐπίτριτον διάστημα ἀφαιρεθῇ, τὸ λοιπὸν καταλείπεται ἐπόγδοον. ἐὰν δὲ ἀπὸ τοῦ διὰ πέντε τὸ διὰ τεσσάρων ἀφαιρεθῇ, τὸ λοιπὸν τονιαῖόν ἐστι διάστημα· τὸ ἄρα τονιαῖον διάστημά ἐστιν ἐπόγδοον (JanS, 160, 13–19).

Pseudo-Plutarchos bezieht beim Aufzählen der Proportionen fundamentaler Intervalle – neben Epitritos (4:3) für Diatessaron, Hemiolios (3:2) für Diapente und Diplasion (2:1) für Diapason – den Epogdoos (9:8) für den Tonos mit ein:

De musica (zw. 45 u. 120) XXIII: Συγκεῖσθαι δὲ διὰ τούτων τῆς μουσικῆς τὰ κυριώτατα διαστήματα συμβαίνει, τό τε διὰ τεττάρων ὅ ἐστι κατὰ τὸν ἐπίτριτον λόγον καὶ τὸ διὰ πέντε ὅ ἐστι κατὰ τὸν ἡμιόλιον λόγον καὶ τὸ διὰ πασῶν ὅ ἐστι κατὰ τὸν διπλάσιον, ἀλλὰ γὰρ καὶ τὸν ἐπόγδοον σῴζεσθαι ὅς ἐστι κατὰ τὸν τονιαῖον λόγον (ed. Lasserre, Olten u. Lausanne 1954, 122, 1–5).

Adrastus zufolge, den Theon Smyrnaios in Auszügen zitiert, sahen „die Alten" den Tonos mit der Proportion 9:8 als das „erste" (gemeint ist wohl: das kleinste) aller Intervalle an, denn weder Halbton noch Diesis wurden berücksichtigt, da kleinere Intervalle als der Tonos vom Gehör nicht mehr genau zu beurteilen seien:

Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium (erste Hälfte 2. Jh.): οἵ δὲ παλαιοὶ πρῶτον διάστημα τῆς φωνῆς ἔλαβον τὸν τόνον, ἡμιτόνιον δὲ καὶ δίεσιν οὐχ ἡγοῦντο. ὁ δὲ τόνος εὑρίσκετο ἐν ἐπογδόῳ λόγῳ... διὰ τοῦτο δέ πρῶτον διάστημα ὁ τόνος, ὅτι μέχρι τούτου καταβαίνουσα ἡ φωνὴ τοῦ διαστήματος ἀπλανῆ τὴν ἀκοὴν φυλάσσει. τὸ δὲ μετὰ τοῦτο οὐκέτι οἵα τε ἡ ἀκοὴ πρὸς ἀκρίβειαν λαβεῖν τὸ διάστημα (ed. Hiller, Lpz. 1878, 66, 19–67, 4).

Auch führt Adrastus aus, wie diese Tonos-Proportion 9:8 hergeleitet worden sei: Epitritos für Diatessaron und Hemiolios für Diapente ließen sich von der ersten durch 2 wie durch 3 teilbaren Zahl, nämlich von 6, aus messen, zu der sich dann als Epitritos die 8, als Hemiolios die 9 ergibt:

εὑρέθη δὲ ὁ τόνος οὕτως. ἐπειδὴ τὸ διὰ τεσσάρων ἐν ἐπιτρίτῳ λόγῳ ἐφάνη ὄν, τὸ δὲ διὰ πέντε ἐν ἡμιολίῳ, ἐλήφθη ἀριθμὸς ὁ πρῶτος ἔχων ἥμισυ καὶ τρίτον· ἔστι δὲ οὗτος ὁ ϛʹ. τούτου ἐπίτριτος μέν ἐστιν ὁ ηʹ, ἡμιόλιος δὲ ὁ θʹ. ϛ ηʹ θʹ. τὸ δὴ διάστημα τὸ ἀπὸ τοῦ ἡμιολίου ἐπὶ τὸ ἐπίτριτον εὑρέθη ἐν λόγῳ μὲν ἐπογδόῳ... (70, 7–12).

Von arithmetischen Tonus-Ableitungen aus dem Lateinischen, die als grundsätzlich vergleichbar gelten können, seien angeführt:

Calcidius, *Commentarius in Platonis Timaeum* (4. Jh.) XLVI: Rursum diapente aduersum diatessaron symphoniam praecellit uno tono, quippe diapente constat ex tribus tonis et hemitonio, diatessaron uero ex duobus tonis et hemitonio, id est dimidio tono. Ex quo apparet tonon in epogdoa ratione inueniri et sescuplum modum epitrito modo potiorem esse ratione epogdoa, siquidem ex sescuplo, ut puta nouem aduersum sex, sublato epitrito octo aduersum sex, superest epogdous modus, id est nouem aduersum octo (ed. Waszink, London u. Leiden 1962, 95, 9–15);
A. Th. Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis* (um 400) II, 1, 20: epogdous est numerus qui intra se habet minorem et insuper eius octavam partem, ut novem ad octo, quia in novem et octo sunt et insuper octava pars eorum id est unum. Hic numerus sonum parit quem τόνον musici vocaverunt (ed. Willis, Lpz. ²1970, 98, 16–19).

Favonius Eulogius ergänzt die Ableitung mit der Bemerkung, die dichte Mischung von etlichen Toni (der epogdoa ratio) schaffe einen zusammenhängenden Melodiezug von beständiger Harmonie:

Disputatio de Somnio Scipionis (zw. 390 u. 410) XXV, 4: Sic ergo per tonos, qui epogdoa ratione consertim iunctimque miscentur, efficitur consonae iugitatis continua modulatio (ed. Scarpa, Padua 1974, 38, 2–3).

Den Locus classicus der Tonus-Bestimmung durch Epogdoa/Sesquioctava ratio (9:8) enthält die Lehre des Boethius in ihrer Version der Legende um Pythagoras und die Schmiedehämmer, deren zwei (mit Gewichten von 9 und 8 pondera) im Tonus-Intervall erklungen seien: „VIIII vero ad VIII in

sesquioctava proportione resonabant tonum" (*De inst. mus.* I, 10, um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 198, 6–8).

Eine der prägnantesten Aussagen findet sich in einer Glosse des 9. Jh. zur ersten Erwähnung der Proportionen in *De nuptiis Philologiae et Mercurii* I, 11 (vor 439; ed. Willis, Lpz. 1983, 7, 2–4: „at media ratis per annexa succentibus duplis ac sesqualteris nec non etiam sesquitertiis, sesquioctavis") des Martianus Capella, wo der Glossator teils Martianus benutzt („spatium cum legitima quantitate"), teils aus anderen Quellen schöpft:

Epogdous autem vocatur in arithmetica, tonus in musica. Epogdous vero dictus quasi superoctonus vel sesquioctavus tonus. Tonus vero est spatium cum legitima qualitate, emitonium semis tonus (ed. Teeuwen, *Harmony and the Music of the Spheres. The* Ars Musica *in Ninth-Cent. Com-mentaries on Martianus Capella*, Leiden 2002, 365).

Die Wendung „Epogdous autem vocatur in arithmetica, tonus in musica" begegnet fast wörtlich bei Remigius Aut. (*Commentum in Martianum Capellam*, zweite Hälfte 9. Jh.; ed. Lutz, [Bd. I], Leiden 1962, 87, 29–30), gelangt von dort in Schriften späterer Autoren und wird um den Vergleich mit dem Colon der Grammatik erweitert:

Marchettus von Padua, *Lucidarium* (zw. 1309 u. 1318) II, 3, 8: ...Tonus in arismetrica epogdous dicitur, colon in gramatica, sesquioctavus in numeris, dyastema et emelis in musica (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 110).

(4) Zur Erörterung des tonos/tonus genannten Intervalls gehört weithin traditionell das pythagoreische Theorem, der Ganzton sei – wie die Intervalle schlechthin – NICHT IN ZWEI GLEICHE TEILE ZERLEGBAR.

Diese Lehre basiert auf der Fixierung der Tonos-„Größe" durch die Proportion 9:8 und wird in Prop. 16 der *Sectio canonis* (um 300 vor Chr.) von dieser Voraussetzung aus bewiesen. Da ein überteiliges (epimorion) Intervall – Formel (n+1):n – kein „Mittel" (mesos) besitzt (Prop. 3), Tonos aber als Epogdoos in einem überteiligen Verhältnis steht (Prop. 13), ergibt sich die Folgerung, daß „der Ganzton nicht in gleiche Intervalle geteilt" werde:

῾Ο τόνος οὐ διαιρεθήσεται εἰς δύο ἶσα οὔτε εἰς πλείω. ᾿Εδείχθη γὰρ ὢν ἐπιμόριος· ἐπιμορίου δὲ διαστήματος μέσοι οὔτε πλείους οὔτε εἷς ἀνάλογον ἐμπίπτουσιν. οὐκ ἄρα διαιρεθήσεται ὁ τόνος εἰς ἶσα (JanS, 161, 17–21).

Aristeides Quintilianus berichtet, „die Alten" hätten, um jenes Theorem zu beweisen, die Zahlen des Epogdoos 8 und 9, da diese kein (ganzzahliges) Mittel besitzen, verdoppelt und das Mittel zwischen 16 und 18, nämlich 17, dazu benutzt, um die resultierenden Halbtonproportionen 18:17 und 17:16 als ungleich zu zeigen:

De musica (zweite Hälfte 2. Jh. oder später) III, 1: μεταξὺ δὴ τοῦ ὀκτὼ καὶ τοῦ ἐννέα μηδενὸς ἀριθμοῦ θεωρουμένου τοὺς προκειμένους ὅρους διπλασιάσαντες ἐποίησαν μὲν ἑκκαίδεκα καὶ ὀκτωκαίδεκα, μεταξὺ δὲ τούτων εὗρον ἐμπεσόντα τὸν ἑπτακαίδεκα. τούτῳ δὴ εἰρήκασι μερίζεσθαι τὸν τόνον εἰς ἡμιτόνια. εὑρίσκεται δὲ ταῦτ᾿ οὐκ εἰς ἴσα διαιρούμενα, ἀλλ᾿ ἔς τε μεῖζον καὶ ἔλαττον· ὁ μὲν γὰρ ἑπτακαίδεκα πρὸς τὸν ἑκκαίδεκα τὸν ἐφεκκαιδέκατον ἔχει λόγον, ὁ δὲ ὀκτωκαίδεκα πρὸς τὸν ἑπτακαίδεκα οὐκ ἴσον, ἀλλ᾿ ἐλάττω τούτου τὸν ἐφεπτακαιδέκατον... (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 95, 20–29).

Aristoxenos (*Elementa rhythmica* II, 21, zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.; ed. Pearson, Oxford 1990, 12 ff.) verwendet das Beispiel von Tonos und seinen Teilungen zur Veranschaulichung des Unterschieds zwischen rationalen und irrationalen Rhythmen. Rational seien Intervalle oder Rhythmen, die sich singen und in ihrer Größe (megethos) erkennen lassen, wie die Konsonanzen und der Tonos. Irrational aber seien solche, die nur bezogen auf Proportionen (logous) rational sind, aber sich nicht singen lassen.

Adrastus zieht eine Parallele zwischen tonos und πῆχυς (Elle, Maß vom Ellenbogen bis zur Spitze des kleinen Fingers), um Streckenverhältnisse zu bestimmen. Er folgt Aristoxenos in der Tonos-Beschreibung als der Differenz zwischen den ersten beiden Konsonanzen, wendet sich aber unter Hinweis auf die Unteilbarkeit epimorer Intervalle gegen dessen Lehre einer Tonos-Teilung in gleiche Hälften (Theon Smyrnaios, *Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, erste Hälfte 2. Jh.; ed. Hiller, Lpz. 1878, 53, 1–16). Für Aristeides Quintilianus (*De musica* VII, loc. cit.) sind rationale Intervalle solche, die sich durch Zahlenverhältnisse ausdrücken lassen, wie der Tonos durch die Ratio [λόγος] 9:8: ...ῥητὰ μὲν ὧν καὶ λόγον ἔστιν εἰπεῖν ποιόν (λόγον δέ φημι τὴν πρὸς ἄλληλα κατ᾿ ἀριθμὸν σχέσιν)... ...τόνου δὲ ὁ ἐπόγδοος (11, 5–9).

Die frühlat. Autoren übernehmen dieses Theorem und seine Begründungen:

Censorinus, *De die natali liber* (238) X, 7: ...Pythagoras geometraeque demonstrantes duo hemitonia tonum conplere non posse; quare etiam huius modi intervallum Plato abusive ἡμιτόνιον, proprie autem διάλειμμα appellat (ed. Sallmann, Lpz. 1983, 17, 1–3);
A. Th. Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis* (um 400) II, 1, 22: deinde tonus per naturam sui in duo dividi sibi aequa non poterit. cum enim ex novenario numero constet, novem autem numquam aequaliter dividantur, tonus in duas dividi medietates recusat, sed semitonium vocitaverunt sonum tono minorem, quem tam parvo distare a tono deprehensum est quantum hi duo numeri inter se distant, id est ducenta quadraginta tria et ducenta quinquaginta sex (ed. Willis, Lpz. [2]1970, 98, 23–30).

Während Boethius in *De inst. mus.* I, 16 (um 500) zunächst lediglich konstatiert –

Rursus tonus in aequa dividi non potest, cur autem, posterius liquebit; nunc hoc tantum nosse sufficiat, quod

nunquam tonus in gemina aequa dividitur (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 202, 17–19) –,

argumentiert er später (I, 19), zwei Semitonia, wie sie im Oktavrahmen auftreten, bildeten keine vollständigen „Hälften" (integrae medietates) und füllten somit keinen Tonus:

Diapason consonantia constat ex quinque tonis et duobus semitoniis, quae tamen unum non inpleant tonum. ...quoniam duo illa semitonia non erant integrae medietates, eorum coniunctio ad plenum usque non pervenit, sed medietatem quidem superat, ab integritate relinquitur (205, 5–14).

Obwohl Hucbald mathematische Begründungen vermeidet, lehrt auch er, der Tonus sei nicht in zwei gleiche Hälften teilbar, und verweist auf die beiden sich zum Tonus ergänzenden, doch ungleichen – nicht „hälftigen" – Semitonia (maius und minus):

De harmonica inst. (zw. 893 u. 899) XIX: Diuiditur siquidem tonus in duo, sed ita ut utralibet ea pars aut medietatem transcendat, aut minor medietate remaneat, et utraeque illae diuisiones, semitonia nuncupantur, unum maius, aliud minus... (ed. Chartier, *L'œuvre mus. d'Hucbald de Saint-Amand*, [Montréal] 1995, 156, 10–13).

(5) Obligatorisch innerhalb der tonos/tonus-Diskussion ist die PRAKTISCHE DEMONSTRATION der Intervall-Einordnung anhand des Monochords und der Lehren seiner Teilung.

Hier greifen einerseits die geometrische Auffassung des Ganztons als des Abstands zwischen Quarte und Quinte sowie andererseits seine arithmetische Bewertung durch die Proportion 9:8 ineinander. Die *Sectio canonis* (um 300 vor Chr.) mißt zunächst die „feststehenden" Stufen des Tonsystems als Konsonanzen und durch deren Proportionen (4:1, 2:1, 3:2, 4:3) aus, wobei vier Ganztöne, die diesem Gerüst aus Quarten, Quinten, Oktaven zugehören, bereits mitentstehen (Prop. 19). Anschließend werden die „beweglichen" Stufen der Skala eingefügt, indem aus der Achtelung der Strecke zwischen Saitenende und höchstem Ton diesem ein gewonnener Teil angesetzt wird, dessen Untersekunde entsteht und das Verfahren von der neuen Strecke aus zur abermaligen Gewinnung einer Untersekunde wiederholt wird:

Prop. 20: Ἔτεμον τὸν *εβ* εἰς ὀκτὼ καὶ ἑνὶ αὐτῶν ἶσον ἔθηκα τὸν *εμ*, ὥστε τὸν *μβ* τοῦ *εβ* γενέσθαι ἐπόγδοον. καὶ πάλιν διελὼν τὸν *μβ* εἰς ὀκτὼ ἑνὶ αὐτῶν ἶσον ἔθηκα τὸν *νμ*· τόνῳ ἄρα βαρύτερος ἔσται ὁ *νβ* τοῦ *βμ*, ὁ δὲ *μβ* τοῦ *βε*, ὥστε ἔσται μὲν ὁ *νβ* τρίτη ὑπερβολαίων, ὁ δὲ *μβ* ὑπερβολαίων διάτονος (JanS, 165, 5–10).

Im Lateinischen entwickelte sich die Erörterung des Monochords und seiner Teilung zu einem grundlegenden, weitverbreiteten Lehrgebiet (zusammenfassend dargestellt von Chr. Meyer, *Mensura monochordi*, Paris 1996), das, wie bei Favonius Eulogius (allerdings ungenau) beschrieben, außer der (oder den) Saite(n) auch andere Klangkörper (Orgelpfeifen, Glocken) in die Ausmessung (mensura) einbezog:

Disputatio de Somnio Scipionis (zw. 390 u. 410) XXVI, 7 f.: Nam tonus certa mensura est cum octaua uel tibiae parte dimensa uel aeris in pondere uel in fidibus torquendo diuersitas numeri rata et pro competenti servatur. Nam si tibiam cuiuslibet longitudinis sumas et, octaua eius portione deducta, cauernam imprimas, tonus auditur; si sextam decimam ex reliqua metiaris, hemitonium consequitur (ed. Scarpa, Padua 1974, 42, 5–10).

Grundlage dieser mittelalterlichen Mensurlehre sind die Darstellungen bei Boethius, *De inst. mus.* IV, 5–11 (loc. cit., 314 ff.), die nach dem Vorbild der *Sectio canonis* eine geometrische Teilung des Monochords für die Diatonik sowie im Anschluß an Thrasyllos eine numerische Abbildung der Mensuren durch Zahlenreihen für alle drei Genera bieten.

(6) Eine Besonderheit der lat. Tradition ist die Verwendung von tonus als Intervallbezeichnung innerhalb theoretischer Erörterungen der SPHÄRENHARMONIE.

Obwohl die Wurzeln auch dieser Lehre in griech. Theorie und Philosophie der „Harmonik" – paradigmatisch in Platons *Timaios* – liegen, gewinnt die Behandlung des Tonus-Intervalls in spekulativen Entwürfen einer Musica coelestis eigene Bedeutung. Einer der frühesten Entwürfe, von Censorinus überliefert, berichtet, Pythagoras habe als Abstand zwischen Erde und Mond 126000 Stadien angegeben, und dies sei ein Tonus-Intervall. Während die weiter entfernten Planeten, Merkur und Venus, in Halbton-Abständen folgen, liegen zwischen Venus und Sonne anderthalb Töne, so daß sich Sonne zu Erde wie Diapente, Sonne zu Mond wie Diatessaron verhalten – und schließlich das gesamte kosmische Geschehen von Erde bis Fixsternhimmel (summum caelum) einen Diapason der (un-pythagoreischen) Größe von 6 Toni umfaßt:

De die natali liber (238) XIII, 3: Igitur ab terra ad lunam Pythagoras putavit esse stadiorum circiter centum viginti sex milia, idque esse toni intervallum; a luna autem ad Mercuri stellam, quae Stilbon vocatur, dimidium eius, velut hemitonion; hinc ad Phosphoron, quae est Veneris stella, fere tantundem, hoc est aliud hemitonion; inde porro ad solem ter tantum, quasi tonum et dimidium. itaque solis astrum abesse a terra tonos tres et dimidium, quod vocatur διὰ πέντε, a luna autem duos et dimidium, quod est διὰ τεσσάρων. a sole vero ad stellam Martis, cui nomen est Pyrois, tantumdem intervalli esse quantum a terra ad lunam, idque facere tonon; hinc ad Iovis stellam, quae Phaethon appellatur, dimidium eius, quod faciat hemitonion; tantundem a Iove ad Saturni stellam, cui Phaenon nomen est, id est aliud hemitonion; inde ad summum caelum, ubi signa sunt, perinde hemitonion. itaque a caelo summo ad solem diastema esse διὰ τεσσάρων, id est duum tonorum et dimidi, ad terrae autem summitatem ab eodem caelo tonos esse sex, in quibus sit διὰ πασῶν symphonia (ed. Sallmann, Lpz. 1983, 23, 13–24, 14).

(7) Manchen Autoren der lat. Tradition gilt das tonus genannte Intervall als GRUNDMASS UND FUNDAMENTALE EINHEIT ALLER MUSIK.

Eine Andeutung dessen findet sich bereits bei Fulgentius, der nach Aufzählung der sieben mus. Kategorien und nach Hinweis auf Vergils später vielzitierte Wendung „septem discrimina vocum" den mus. Tonus mit der „plenitudo formulae" der Arithmetiker und Geometriker vergleicht:

Mitologiarum libri tres (5./6. Jh.) III, 9: Habet igitur musica partes septem, id est genera, diastemata, systemata, ptongos, tonos, metabolas et melopias; unde et Uirgilius in sexto ait:
‚Nec non Threicius longa cum ueste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina uocum.'
In arithmeticis enim quibus plenitudo formulae est ut etiam in geometricis, in musicis tonus (ed. Helm, *Opera*, Stuttgart 1898, 75, 19–76, 6).

Während in diesem Beleg unklar bleibt, auf welche der Bedeutungen von tonus der Vergleich trifft, sieht Boethius im eindeutig definierten Tonus-Intervall das „allgemeine Maß alles Klingenden":

De inst. arithmetica (um 500) II, 54: ...VIII vero et VIIII ipsi contra se medii considerati epogdoum iungunt, qui in musico modulamine tonus vocatur, quae omnium musicorum sonorum mensura communis est (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 171, 28–172, 3);
vgl. *Alia musica* (zw. 875 u. 925): Toni vero ideo dicuntur quod, exceptis semitoniis, ipsi omnium troporum communis mensura sint (ed. Chailley, Paris 1964, 105, § 13).

Johannes Scottus vermerkt bei Erläuterung des Passus „tonus est spatium cum legitima quantitate" aus *De nuptiis Philologiae et Mercurii* IX, 930 (vor 439; ed. Willis, Lpz. 1983, 356, 23–357, 1) des Martianus Capella, der Tonus „messe" alle Musik („totam metitur musicam"):

Annotationes in Marcianum (vor 860): LEGITIMAM QUANTITATEM octava parte. Nam tonus in musica epogdous est in arithmetica et ita tonus est in musica sicut VIII ad VIIII, in arithmetica legitima quantitas est ratio epogdoi quae totam metitur musicam (ed. Lutz, Cambridge, Mass. 1939, 205, 30–206, 3).

Remigius Aut. zitiert im Kommentar zur selben Stelle Johannes, ergänzt aber zu einem anderen Tonus-Beleg, alle Musik bestehe aus Tonis und Semitoniis:

Commentum in Martianum Capellam (2. Hälfte 9. Jh.) [zu *De nuptiis*... II, 108]: TANTUMQUE PENSAT id est valet, IN NUMERIS EPOGDOUS QUANTUM subaudis PENSAT SYMPHONIA DIAPASON IN MELICIS id est in musicis.
QUAE subaudis diapason, TONUM FACIT QUI EST CONTINUA MODULATIO CONSONAE UNITATIS hoc est perfectae armoniae. Ex tonis enim et semitoniis constat omnis musica (ed. Lutz, [Bd. I], Leiden 1962, 152, 18–23).

Zuweilen changiert die Bewertung des Tonus-Intervalls als grundlegendes „Maß" der Musik, wenn es darum geht, in den verschiedenen Artes das jeweils kleinste der Elemente als „minima pars" hervorzuheben:

Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (840–850): Est autem tonus minima pars musicae, regula tamen; sicut minima pars grammatice littera, minima pars arithmeticae unitas. Et quomodo litteris oratio, unitatibus catervus multiplicatus numerorum consurgit et regitur, eo modo et sonituum tonorumque linea omnis cantilena moderetur (CSM 21, 78: VIII,2–3).

Ist damit tonus faktisch wiederum Äquivalent für Phthongos, Einzelton, Tonstufe (vgl. oben, I.) geworden, so parallelisiert eine Boethius-Glosse die Strukturelemente von Grammatik und Musik so, daß tonus als Intervall erscheint:

Sicut in locutione gramatica considerantur littere, sillabe, dictiones et orationes, sic etiam in musica denotantur, quia, quod vocamus literas in gramatica, vocamus simplices voces in musica, sillabas tonos, dictiones dyatessaron, orationes vero compositas consonantias vel simplicitatem cantus (ed. Bernhard/Bower, *Glossa maior in inst. mus. Boethii* I, München 1993, 164).

III. Tonos im Sinn von Tonhöhe (tasis) besitzt häufig die Bedeutung von STIMMUNG. Allerdings ist die Trennlinie zwischen Tonos als Phthongos und als Tasis undeutlich. Gleichwohl zeigen zahlreiche Belege, daß der Phthongos in einem Raum von Abstufungen zwischen Tönen unterschiedlichster Höhe, auch Lautstärke und Qualität, gedacht wird.

(1) So gilt tonos als ORT INNERHALB EINES IN SICH GEORDNETEN SPEKTRUMS VON HOHEN ZU TIEFEN TÖNEN. Eines der frühesten Zeugnisse findet sich in Xenophons *Cynegeticus* VI, 20 (4. Jh. vor Chr.) bei der Beschreibung einer Jagd: der Jäger solle, um jeden seiner Hunde einzeln rufen zu können, seiner Stimme einen je unterschiedlichen „tonos" geben, hoch oder tief, laut oder leise:

...προσστάντα ἐγκελεύειν, τοὔνομα μεταβάλλοντα ἑκάστης τῆς κυνός, ὁποσαχῆ οἷόν τ' ἂν ᾖ τοὺς τόνους τῆς φωνῆς ποιούμενον, ὀξύ, βαρύ, μικρόν, μέγα... (ed. Marchant, Opera omnia V, Oxford 1920, o. S.).

In ähnlicher Weise vom Modulieren der Stimme (phone) ist die Rede in Aristoteles' *De incessu animalium* V, 7 (Mitte 4. Jh. vor Chr.). Zur Meinung, daß notwendigerweise tiefe Töne lauter und hohe leiser sein müssen, heißt es einschränkend, auch das Entgegengesetzte könne der Fall sein, zumal bei einer Stimme in mittlerer Lage (tonos mesos):

ἀλλ' ἐπειδή ἐστιν ἕτερον τὸ βαρὺ καὶ ὀξὺ ἐν φωνῇ μεγαλοφωνίας καὶ μικροφωνίας (ἔστι γὰρ καὶ ὀξύφωνα μεγαλόφωνα καὶ μικρόφωνα βαρύφωνα ὡσαύτως, ὁμοίως δὲ καὶ κατὰ τὸν μέσον τόνον τούτων), περὶ ὧν τίνι ἂν τις ἄλλῳ διορίσειεν (λέγω δὲ μεγαλοφωνίαν καὶ μικροφωνίαν) ἢ πλήθει καὶ ὀλιγότητι τοῦ κινουμένου; (JanS, 8, 17–23).

Im Rahmen der harmonischen Theorie berühren die Pseudo-Aristotelischen *Problemata* (3. Jh. vor

Chr.) die Frage, warum Singen in Oktaven (antiphon) mehr erfreue als in Einklängen (homophon), und antworten mit dem Hinweis auf die Konsonanz der Oktave beim gemeinsamen Singen von Knaben und Männern, deren Stimmen in ihren Tonoi differieren wie Nete (diezeugmenon) und Hypate (meson):

Problemata XIX, 39: Διὰ τί ἥδιόν ἐστι τὸ ἀντίφωνον τοῦ ὁμοφώνου; – Ἢ ὅτι τὸ μὲν ἀντίφωνον σύμφωνόν ἐστι διὰ πασῶν. ἐκ παίδων γὰρ νέων καὶ ἀνδρῶν γίνεται τὸ ἀντίφωνον, οἳ διεστᾶσι τοῖς τόνοις ὡς νήτη πρὸς ὑπάτην (JanS, 100, 3–7).

Auf solche Zeugnisse mag sich Kleoneides bei der letzten seiner vier Tonos-Bestimmungen (siehe oben, Vorspann) bezogen haben: „tonos wird als tasis gebraucht, wenn wir von einem hohen, tiefen oder mittleren tonos der Stimme sprechen":

Introd. harmonica (Anfang 2. Jh.) XII: Ὁ δὲ ὡς τάσις τόνος λέγεται, καθ' ὅ φαμεν ὀξυτονεῖν τινα ἢ βαρυτονεῖν ἢ μέσῳ τῷ τῆς φωνῆς τόνῳ κεχρῆσθαι (JanS, 204, 16–18).

(2) Diese Bedeutung von tonos als Ort innerhalb eines geordneten Spektrums scheint auch durch, wenn es sich um eine EINZELNE (STIMMUNGSGERECHTE) TONHÖHE handelt.

Wie Ptolemaios die Erörterung der Anisotonoi, sofern sie nach Höhe und Tiefe unterscheidbar sind, einengt auf solche, die phthongoi genannt werden können – da Phthongos ein Erklingen in ein und derselben Spannung (tonos) ist –, so konzentriert auch die harmonische Theorie ihr Interesse auf den Tonos im Sinne eines „abgestimmten" Einzelglieds. Da dies üblicherweise bereits mit phthongos assoziiert wird, sind Bestimmungen von tonos als tasis im griech. Musikschrifttum selten. Einen Beleg bietet der bei Theon Smyrnaios angeführte Adrastus, indem, nach Erklärung des Tonos als Epogdoos (siehe oben, II. (3)), er – oder vielleicht ein Annotator – die Parenthese „und tasis wird auch tonos genannt" ergänzt:

Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium (erste Hälfte 2. Jh.): ...ἡ δὲ τάσις ἐλέχθη τόνος (ed. Hiller, Lpz. 1878, 70, 13).

Zwar bestimmt Kleoneides im oben, III. (1), zit. Abschn. XII seiner Schrift tonos als Ort in einem Kontinuum von hoch zu tief, doch gibt er im eröffnenden Überblick der sieben Teile des Harmonischen eine engere Definition: „Tonos ist ein Ort der Stimme, system-geeignet und ohne Breite":

Introd. harmonica (Anfang 2. Jh.) I: Τόνος δέ ἐστι τόπος τις τῆς φωνῆς δεκτικὸς συστήματος ἀπλατής (JanS, 180, 4–5).

Ganz ähnlich äußert sich Gaudentios: „Tonos ist eine Intervall-Größe und eine Verschiedenheit von Systemen... Wird er zur Benennung der Verschiedenheit von Systemen verwendet, so bezeichnet er, welches die tasis des ganzen Systems ist":

Introd. harmonica (4. Jh.) III: καὶ τόνος μὲν διαστήματος μέγεθος καὶ συστημάτων δὲ διαφορά... ὅταν δὲ ὡς συστημάτων διαφορὰ ὀνομασθῇ τὴν πόσην τάσιν σημαίνει τοῦ παντὸς συστήματος (JanS, 330, 4–10).

Das Besondere dieser Bedeutung von tonos wird bei Kl. Ptolemaios offenkundig. Er konstatiert, die Zahl der ‚Modulationen', die ein Versetzen des gesamten Systems bewirken – gemeint ist die Transposition des unveränderlichen Systems auf unterschiedliche Tonhöhen –, sei potentiell unendlich, wie die der Phthongoi, obwohl sie tatsächlich durch die Aufnahmefähigkeit der Sinne begrenzt wird, wie auch die Zahl gebräuchlicher Phthongoi. Er lehrt überdies, daß die Versetzungen des gesamten Systems speziell tonoi heißen, da es ihre Tasis sei, welche die Verschiedenheit ausmache:

Harmonica (Mitte 2. Jh.) II, 7: διοριστέον δὲ πάλιν, ὅτι τῶν καθ' ὅλας τὰς συστάσεις γινομένων μεταβολῶν, ἃς καλοῦμεν ἰδίως τόνους παρὰ τὸ τῇ τάσει λαμβάνειν τὰς διαφοράς, δυνάμει μὲν ἄπειρόν ἐστι τὸ πλῆθος, ὥσπερ καὶ τὸ τῶν φθόγγων – μόνῳ γὰρ διαφέρει φθόγγου ὁ οὕτω λεγόμενος τόνος τῷ σύνθετος εἶναι παρ' ἐκεῖνον ἀσύνθετον, καθάπερ γραμμὴ παρὰ σημεῖον, οὐδενὸς οὐδὲ ἐνταῦθα κωλύσοντος, ἐάν τε τὸ σημεῖον μόνον, ἐάν τε τὴν ὅλην γραμμὴν μεταφέρωμεν ἐπὶ τοὺς συνεχεῖς τόπους – ἐνεργείᾳ δὲ τῇ πρὸς τὴν αἴσθησιν ὡρισμένον, ἐπειδὴ καὶ τὸ τῶν φθόγγων (ed. Düring, Göteborg 1930, 57, 13–20).

So dünn wie die Schnittlinie zwischen tonos und phthongos – im soeben wiedergegebenen Zitat benutzt Ptolemaios selbst den Vergleich zwischen Linie und Punkt –, so entscheidend ist die Trennung zwischen tonos als stimmungsgerechter Tonhöhe und tonos als beweglicher Gesamtstruktur. Wie sich jedoch letztere Bedeutung zur Aussage des Kleoneides – „Tonos ist ein Ort der Stimme, systemgeeignet und ohne Breite" – verhält, veranschaulicht der folgende Abschnitt.

IV. Terminologisch ausgeprägt ist die Bedeutung von tonos im Sinne der Stimmlage (topos phones) des Kleoneides besonders für die als TRANSPOSITIONSSKALEN bezeichneten Formen.

Diesen Bezug unterstreicht bereits Aristoxenos, indem er zum Lehrziel beim ersten Element der Harmonike, dem Melos, das Erkennen bzw. Verstehen von Systemata und Tonoi erklärt (I, 1). Später aber (II, 34–38) gliedert er das Studium in sieben Gebiete, bei denen Systemata und Tonoi den vierten und fünften Platz einnehmen, wobei er letztere so einführt: „Der fünfte Teil behandelt die tonoi, in denen die Skalen zu ihrer gesanglichen Ausführung stehen":

Elementa harmonica (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) II, 37: Πέμπτον δ' ἐστὶ τῶν μερῶν τὸ περὶ τοὺς τόνους ἐφ' ὧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελῳδεῖται (ed. da Rios, Rom 1954, 46, 17–18).

Aristoxenos wie Kleoneides bezeugen, daß Tonoi hier Lagen oder Regionen innerhalb des akustischen Raumes sind, in welchem ein Tonsystem errichtet werden kann. Sprachlich deutet dies hin auf ein Verfahren ähnlich demjenigen neuzeitlicher Tonarten, die als Dur-, Moll- oder modale Skalen auf jedem der zwölf unterschiedlichen Töne des Systems gebildet werden können.

Die eigentlichen Erläuterungen des Aristoxenos zu tonos sind nicht erhalten, wohl aber Hinweise, wie sie ungefähr aussahen. Demnach kritisiert er die tonoi-Lehre der Harmoniker, weil diese uneins seien über die richtige Anordnung, denn manche setzten die drei tiefsten Tonoi (hypodorisch, mixolydisch und dorisch) jeweils im Abstand von Halbtönen an, andere im Abstand einer dreifachen Diesis:

ibid.: οὕτω γὰρ οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν λέγουσι βαρύτατον μὲν τὸν ὑποδώριον τῶν τόνων, ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτου τὸν μιξολύδιον, τούτου δ᾽ ἡμιτονίῳ τὸν δώριον..., οἱ δὲ αὖ πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες τρεῖς μὲν τοὺς βαρυτάτους τρισὶ διέσεσιν ἀπ᾽ ἀλλήλων χωρίζουσιν, τόν τε ὑποφρύγιον καὶ τὸν ὑποδώριον καὶ τὸν δώριον... (47, 1–10).

Doch auch unabhängig von ihrer gegenseitigen Zuordnung sei die Benennung der Tonoi uneinheitlich, da etliche die Namen der alten Harmoniai trügen, die Platon und andere erwähnt hätten.

Von den vier Autoren (Martianus Capella, Boethius, Cassiodorus, Isidorus Hisp.), die der lat. Tradition Kenntnisse der antiken Lehre von den ‚Transpositionsskalen' vermittelten, bindet Cassiodorus diese am eindeutigsten an das Übersetzungswort tonus:

Inst. (nach 540) II, 5, 8: Tonus est totius constitutionis armonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit. toni vero sunt quindecim: hypodorius hypoiastius hypophrygius hypoaeolius hypolydius dorius iastius phrygius aeolius lydius hyperdorius hyperiastius hyperphrygius hyperaeolius hyperlydius. I. hypodorius tonus est omnium gravissime sonans, propter quod et inferior nuncupatur. II. hypoiastius autem hypodorium hemitonio praecedens (ed. Mynors, Oxford 1937, 145, 20–146, 4).

Die Tonus-Bestimmung des Cassiodorus ist jedoch aus zwei verschiedenen Definitionen zusammengefügt, aus derjenigen des oben zit. Gaudentios, *Introd. harmonica* (4. Jh.): „τόνος μὲν διαστήματος μέγεθος καὶ συστημάτων δὲ διαφορά" (Tonos ist eine Intervallgröße und eine Differenz von Systemen; JanS, 330, 4–5), und aus dem Satz bei Donatus, *Ars maior* I, 4, 5 (4. Jh.): „Tonos alii accentus, alii tenores nominant" (Manche nennen die Toni ‚Akzente', andere ‚Wendungen'; ed. Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, Paris 1981, 609, 5). Gleichwohl steht bei Cassiodorus der Bezug auf die Transpositionsskalen („Toni... quindecim") außer Zweifel. Geringfügig modifiziert und auf die Namen zweier Skalen beschränkt behandelt Isidorus Hisp. denselben Sachverhalt:

Etymologiarum sive originum libri XX (um 630) III, 20, 7–9: Tonus est acuta enuntiatio vocis. Est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit: cuius genera in quindecim partibus musici diviserunt, ex quibus hyperlydius novissimus et acutissimus, hypodorius omnium gravissimus. Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus cantum. Arsis est vocis elevatio, hoc est initium. Thesis vocis positio, hoc est finis (ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.).

Bei Aurelius Reom. führt dies allerdings zu Unschärfen, die das im lat. Westen geschwundene Verständnis der griech. Transpositionsskalen bekunden:

Musica disciplina (zw. 840 u. 850): Tonus est acuta enuntiatio vocis. Est enim armoniae differentia et quantitas, que in vocis accentu et tenore consistit. Genera autem eius in quindecim partibus musici diviserunt, de quibus et in subsequentibus dicemus.
Primus tamen vocum est modus yperlidius, qui est novissimus et acutissimus. Yppodorius secundus, ipse est omnium gravissimus cantus. Tercius modus est aequa inflexio vocis, nam sonus directus est. Precedit autem sonus cantum. Quartus est arsis, id est vocis elevatio, hoc est initium (CSM 21, 69: V,9–14).

V. Sachliche Nähe und unscharfer Sprachgebrauch führen gelegentlich zur synonymen Verwendung von tonos mit harmonia in der Bedeutung von OKTAVGATTUNG (eidos tou dia pason, species diapason).

Harmonia („Zusammenfügung") besitzt als mus. Fachwort eine Reihe von Bedeutungen, deren vorrangigste sich auf das Einstimmen von Instrumenten bezieht, welches in mancherlei Hinsicht die Grundlage bietet für das Bilden von Melodien. Für Platon (*Nomoi*, 665a) ist Harmonia der melodische Gegensatz zum Rhythmus und bewahrt die in einem Musikstück verwendeten Töne davor, als beliebige Zufallsbildungen zu wirken. Der Plural harmoniai deutet auf das Vorhandensein mehrerer solcher Ordnungen, denen Platon (*Politeia*, 398–99) und andere Autoren die Namen griech. Stämme (dorisch, phrygisch usw.) verleihen, um sie eigens zu charakterisieren. Diese Bezeichnungen gehen ins Aristoxenische System der Tonoi ein (siehe oben, IV.), die dann, bei Autoren der Harmonik, jene Harmoniai in den meisten ihrer Funktionen ersetzen.

Doch während die Aristoxenischen Tonoi sich als Transpositionen des einen „unveränderlichen Systems" (systema ametabolon) ergaben, besaßen die alten Harmoniai offenbar Intervallstrukturen, die, voneinander unabhängig, noch nicht jener Systematik ihrer späteren Gegenstücke, der Tonoi, gehorchten, sich aber auf eine je eigene Stimmlage (topos phones) bezogen, der Autoren divergierend die Eigenschaften „hoch" und „tief" zuschrieben. Aristeides Quintilianus behandelt beide Anordnungen: erstens in *De musica* I, 9 (zweite Hälfte 2. Jh. oder später; ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 19) die – wie er sagt

– Harmoniai aus Platons *Politeia* (399a); diese sechs „Damon-Skalen" (vgl. Tabelle 7 in E. Pöhlmann, Art. *Griechenland*, MGG, zweite, neubearbeitete Ausg., *Sachteil*, Bd. III, Kassel u. Stuttgart 1995, 1654) „haben sehr ungewöhnliche Tonfolgen und sind z. T. auch größer oder kleiner als eine Oktave" (A. J. Neubecker, *Altgriech. Musik*, Darmstadt 1977, 106); zweitens in *De musica* I, 8 (15, 8–20) die Harmoniai, wie sie üblicherweise von den Autoren der Harmonik im 4. Jh. vor Chr. beschrieben werden: sieben dergestalt systematisch geordnete Skalen, daß sie Permutationen einer konstanter Folge von Binnenintervallen innerhalb des Oktavumfangs darstellen und sich demnach als (stufenweise wandernde) Ausschnitte aus dem ‚Vollkommenen System' (Doppeloktave), somit als Oktavgattungen verstehen lassen. Aristeides lehrt für diesen zweiten Zyklus auch die Möglichkeit, ihn auf ein und denselben Anfangston – bzw. alle Harmoniai in einen einzigen Oktavraum – zu projizieren, und erwähnt die Tatsache, daß „die Alten" harmonia als Oktave verstanden, ein Sprachgebrauch, den auch Aristoxenos bezeugt, wenn er erwähnt, die Vorläufer hätten ihr Augenmerk nur auf sieben Oktachorde gerichtet, die sie harmoniai nannten:

Elementa harmonica (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) II, 36: ...ἀλλὰ περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἑπτὰ ὀκταχόρδων ἃ ἐκάλουν ἁρμονίας τὴν ἐπίσκεψιν ἐποιοῦντο... (ed. da Rios, Rom 1954, 46, 9–10).

Diese Verbindung zwischen tonoi und harmoniai wird von nahezu allen folgenden Autoren bestätigt. Handelte es sich, nach Aristeides, bei den systemgebundenen Harmoniai de facto um Oktavgattungen (unterschiedlicher Binnen-Intervallfolge bei systematischer Permutation), so konnten die Tonoi mit Hilfe der Oktavgattungen identifiziert werden, ohne selbst solche Gattungen zu sein. Dies ergibt sich aus Einzelheiten, wie dieser Autor die Tonoi oder Tropoi systematikoi – es sind 13 (im Doppeloktavraum des ‚Größeren Vollkommenen Systems') nach Aristoxenos, 15 nach den „Neueren" –, in Details nicht ganz eindeutig erörtert: ihre Proslambanomenoi (tiefe Grenztöne) bilden eine halbtonabständige Folge im Umfang einer Oktave bzw. großen None (vgl. Tabelle 5 in Pöhlmann, Art. *Griechenland*, loc. cit., 1652); anhand des Abstandsmaßes dieser Proslambanomenoi empfiehlt Aristeides als Identifizierungshilfe, man solle, falls der tiefste Ton eines Gesanges über der dorischen Oktave liege, diesen Ton abwärts oktavieren, um mühelos die Harmonia zu erkennen:

De musica, loc. cit., I, 10: οὕτως οὖν καὶ τὰς ᾠδὰς ἢ τὰ κῶλα τοῖς τρόποις συστησόμεθα, εἰ τὸν κοιλότατον τῶν φθόγγων τοῦ συστήματος ἑνὶ τῶν προσλαμβανομένων ὑποβάλλοιμεν καὶ τὰ ἀπὸ τούτου μελῳδοίημεν ἐπὶ τὸ βάρος. εἰ μὲν γὰρ μὴ δυνηθείημεν ἀνιέναι περαιτέρω, δώριος ἔσται διὰ τὸ τὸν πρῶτον ἀκουστὸν φθόγγον δωρίου προσλαμβανομένῳ ὡρίσθαι· εἰ δὲ ἐξακούοιτο, θεωρῆσαι πειρασόμεθα πόσῳ τοῦ δωρίου προσλαμβανομένου, τουτέστι τοῦ τῇ φύσει βαρυτάτου, τὴν ὑπεροχὴν ἔχει, κἀκεῖνος ἡμῖν ὁ τρόπος ὁρισθήσεται ὃς ὑπερέχει τοῦ δωρίου προσλαμβανομένου τοσούτῳ ὅσῳ καὶ τοῦ μέλους ὁ κοιλότατος φθόγγος τοῦ τῇ φύσει κοιλοτάτου μείζων ἐθεωρήθη. εἰ δ᾽ ὁ βαρύτατος τῆς ᾠδῆς φθόγγος ὑπερεκπίπτει τοῦ δωρίου τὸ διὰ πασῶν ὀξὺς ὑπάρχων, ληψόμεθα μὲν αὐτοῦ τὸ διὰ πασῶν ἐπὶ τὸ βάρος, τῇ δὲ προειρημένῃ χρησάμενοι μεθόδῳ τὴν ἁρμονίαν αὐτὴν οὐ δυσχερῶς ἐκληψόμεθα (21, 18–22, 10).

Doch wenigstens ein noch älteres Zeugnis für die Verwendung des Wortes tonos in der Bedeutung von harmonia ergibt sich aus folgendem Beleg, der erwähnt, zur Zeit von Polymnestus und Sacadas (6. Jh. vor Chr.) habe es drei Tonoi, dorisch, phrygisch, lydisch, gegeben, und Sacadas, der in jedem dieser drei eine Strophe verfaßt hatte, habe den Chor angeleitet, die erste im dorischen Tonos, die zweite im phrygischen und die dritte im lydischen zu singen:

Pseudo-Plutarchos, *De musica* (zw. 45 u. 120) VIII: Τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου, ἐν ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι τὸν Σακάδαν διδάξαι ᾄδειν τὸν χορὸν Δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, Φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, Λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην... (ed. Lasserre, Olten u. Lausanne 1954, 114, 35–115, 3).

Auf diese drei ältesten Tonoi – dorisch, phrygisch, lydisch – aber bezieht sich Athenaios in *Deipnosophistes* XIV (um 200; ed. Kaibel, Lpz. 1900, III, 407, 13–14) mit der Bezeichnung harmoniai. Und als unabhängige Bestätigung dieses Sprachgebrauchs kann die von ihm zitierte Bemerkung des Herakleides Pontikos (4. Jh. vor Chr.) dienen, man solle phrygisch und lydisch nicht als eigene Harmonia bezeichnen, denn es gebe nur drei Harmoniai wie auch nur drei griech. Stämme, nämlich Dorier, Äolier, Ionier:

XIV: Ἡρακλείδης δ᾽ ὁ Ποντικὸς ἐν τρίτῳ περὶ Μουσικῆς οὐδ᾽ ἁρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν Φρύγιον, καθάπερ οὐδὲ τὴν Λύδιον. ἁρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς· τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη, Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας (377, 1–5).

VI. In Quellen der byzantinischen Musik, die als historisch eigener Bereich zu behandeln ist, besitzt tonos TEILS NEU AUSGEPRÄGTE, TEILS VON ANTIKEN TRADITIONEN HERGELEITETE BEDEUTUNGEN, von denen einige auch im lat. Westen weiterzuverfolgen sind.

(1) Die üblichste und wohl auch häufigste Bedeutung ist die von NEUMENARTIGEM NOTATIONSZEICHEN (semeion oder semadion, nota).
Bereits im anon. *Hagiopolites* (wohl 12. Jh.), der frühesten Schrift über byzantinische Kirchenmusik, gelten die Tonoi, die 15 grundlegenden Notations-

zeichen (eintönig oder für kleine melodische Formeln), als unerläßlich für die Gesangspraxis und werden den drei Hemitona (vortragsbezeichnenden Neumen) und den vier Pneumata (Neumen mit Terz und Quint) gegenübergestellt:

§ 9: ...οὐκ ἄλλως δὲ μελίζεται, εἰ μὴ διὰ τόνων... (ed. Raasted, Kopenhagen 1983, 16);
§ 10: ἀριθμὸς δὲ τόνων ὅσος καὶ μουσικῆς, ἄνευ τῶν τριῶν ἡμιτόνων καὶ τῶν τεσσάρων λεγομένων πνευμάτων στοιχείων καὶ τῆς ἀπορροίας τοῦ κεντήματος καὶ τοῦ ὑψιλοῦ ἤτοι τῆς φθορᾶς (17).

Später unterscheidet der Autor zusammengesetzte Tonoi (synthetoi) gegenüber den einfachen (haploi) und bietet schließlich eine Liste aller Tonoi, beginnend mit den sieben der frühen Tradition (ison, oligon, metoligon, meson, hypermeson, akron, teleion) und gefolgt durch die 15 „aus kirchlicher Überlieferung", denen die vier Pneumata hinzugefügt werden können, so daß 19 Tonoi vorliegen:

§ 13: Τῶν δεκαπέντε τανῦν τόνων συναριθμουμένων καὶ τῶν τεσσάρων πνευμάτων λεγομένων στοιχείων τῶν δύο φωνηέντων καὶ τῶν δύο βαρυνομένων συμπληροῦται ὁ ἐννακαιδέκατος ἀριθμός. οὗτοι δὲ οἱ δώδεκα τόνοι ἔχουσι τὴν φύσιν καὶ τὴν ἐνέργειαν ἁπλῆν. οἱ δὲ τρεῖς σύνθετοί εἰσιν, οἷον τὸ ξηρὸν κλάσμα ἀπὸ δύο ὀξειῶν καὶ ἡμιτονίου ἔχει τὴν σύστασιν, τὸ δὲ μέγα κράτημα ἀπὸ δύο ὀξειῶν καὶ πετασθῆς, καὶ τὸ κούφισμα ποτὲ μὲν ἀπὸ πετασθῆς ποτὲ δὲ ἀπὸ μεγάλου κρατήματος (20);
§ 21: Τόνοι δὲ τοῦ ἄσματός εἰσιν οὗτοι· ἰσότης, ὀλίγον, μετ' ὀλίγον, μέσον, ὑπέρμεσον, ἄκρον καὶ τέλειον· κατὰ δὲ τὴν ἱστορίαν ὕστερον ἐπηυξύνθησαν εἰς ιε' παρὰ τῶν ἱκανῶς τὴν αὐτῶν ἀκριβωσαμένων δύναμιν (28);
§ 22: Τοσαῦτα καὶ αἱ τῶν φωνῶν ἰδιότητες τῶν ἐν ἐκκλησίᾳ παραδεδομένων προσᾴδεσθαι τῷ Θεῷ εἰσίν, οἱ δεκαεννέα ποσούμενοι μετὰ τῶν τεσσάρων πνευμάτων καὶ στοιχείων λεγομένων· ὧν καὶ τὰ ὀνόματά εἰσι ταῦτα· ἶσον, ὀλίγον, ὀξεία, πετασθή, κούφισμα, βαρεία, ἀπόστροφος, κατάβασμα, κύλισμα, ἀνατρίχισμα, ἀπόδερμα, ἀντικένωμα, ξηρὸν κλάσμα, κράτημα, σύρμα. σὺν αὐτοῖς τὰ τέσσαρα πνεύματα· κέντημα, ὑψηλή, χαμηλὸν καὶ ἐλαφρόν. ὁμοῦ δεκαεννέα καὶ ἡμίτονα τρία· σεῖσμα, κλάσμα μικρὸν καὶ παρακλητική (29).

Um zwischen tonos und semadion in der Bedeutung von Notenzeichen mögliche Verwechslungen zu vermeiden, trennt der erste Traktat aus den *Erotapokriseis* des Pseudo-Johannes Damaskenos (erste Hälfte 14. Jh.) beide je nach ihrer Funktion in der frühen byzantinischen Notation: Zusammengesetzte Zeichen, wenngleich auch sie Tonoi sind, sollen besser semadia genannt werden; sind sie niedergeschrieben, heißen sie semadia; werden sie gesungen, heißen sie tonoi; zusammengefügt mit einem der Pneumata, bilden sie die entsprechende (durch die Cheironomie dargestellte) Melodiewendung; ohne Pneumata jedoch bleiben die restlichen Tonoi unwirksam, denn „sie werden keinesfalls aus sich selbst bewegt":

Λέγονται καὶ οἱ σύνθετοι τόνοι, καὶ οὐ λέγονται τόνοι ἀλλὰ σημάδια. Καὶ ὅταν μὲν τίθενται, λέγονται σημάδια· ὅταν δὲ ψάλλονται, λέγονται τόνοι. Προσλαμβάνουσι γὰρ ταῦτα τὰ πνεύματα ἤγουν τὰ σημεῖα οἱ σύνθετοι τόνοι, καὶ πορεύονται· τουτέστιν ἐνεργοῦσι τῇ ἐπιτηδειότητι τῆς χειρονομίας τὴν ἐπιτεθεῖσαν αὐτοῖς φωνήν. Μὴ ὄντων δὲ τῶν τοιούτων πνευμάτων, οἱ λοιποὶ τόνοι ἀνενέργητοι μένουσι, μηδοπωσοῦν ἀφ' ἑαυτῶν κινούμενοι... (ed. Wolfram/Hannick, Wien 1997, 32: 49–55).

Vielleicht teilweise angesichts solcher Bezeichnungsschwierigkeiten verwendet ein anon. Notationstraktat aus dem späten 15. oder dem 16. Jh. das Wort tonos außer im Titel 'Ακρίβεια κατ' ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν τῶν τόνων τῆς παπαδικῆς τέχνης (*Trakt. in Frage- u. Antwortform über d. Tonoi d. Gesangstechnik*) insgesamt nur viermal, wohingegen semadion als Wort für Notationszeichen 51-mal auftritt (vgl. die Ed. Schartau, *Anonymous: Questions and Answers on the Interval Signs*, Wien 1998).

(2) In Anknüpfung an Kategorien der Grammatik bezeichnet tonos/tonus den PROSODISCHEN AKZENT ODER ,TONFALL'.
Auf die Tradition der Grammatik als Quelle zum Verständnis der tonoi genannten Notenzeichen verweist der Autor des zweiten Traktats in den *Erotapokriseis* (erste Hälfte 14. Jh.), indem er Notationszeichen als Ableitungen von Alphabetbuchstaben darstellt – das geteilte Lambda bilde die Zeichen Oxeia und Bareia, das Alpha die Ise, das Theta diene als Muster für Oligon, Elaphron, Klasma „und die anderen gleichermaßen":

ἐρώτησις· πόθεν ἡ γένεσις τῶν τόνων καὶ τῶν σημαδίων;
ἀπόκρισις· ἀπὸ τὴν γραμματικήν· τὸ γὰρ λ κοπτόμενον ποιεῖ ὀξεῖαν καὶ βαρεῖαν, τὸ α ποιεῖ τὴν ἴσην, τὸ θ κοπτόμενον ὀλίγον καὶ ἐλαφρόν, κλάσμα καὶ τἆλλα ὁμοίως... (ed. Wolfram/Hannick, Wien 1997, 62: 404–407).

Als terminologisches wie sachgeschichtliches Bindeglied zwischen Grammatik und Musik erweist sich tonos dadurch, daß bereits in der eingangs erwähnten *Ars grammatica* des Dionysios Thrax die drei grundlegenden Bewegungen der Sprechstimme – aufwärts (oxeia, lat. acutus), abwärts (bareia, lat. gravis), auf- plus abwärts (perispomene, lat. circumflexus) – tonoi heißen und deren Zeichen, die sich auf Tonhöhen beziehen, mit solchen für Tonlängen (chronoi: lang, kurz), für Hauch bei Vokalen (pneumata: stark, schwach) und für die Wortbegrenzung (pathe: Apostroph, Verbindung, Trennung) zu insgesamt 10 Prosodiai zusammengefaßt werden.
Mehrere Autoren – darunter Anon. Bellermann, *De musica* III, 45 (wohl 4. Jh.; ed. Najock, Lpz. 1975, 13), und M. Bryennios, *Harmonica* III, 10 (um 1300–20; ed. Jonker, Groningen 1970, 360, 4–18) – erör-

tern den Unterschied zwischen dem Melos in der Sprache, das von Wortakzenten und natürlichem Sprachfall abhängt, und demjenigen in der Musik, das auf mus. Intervallen und Tönen beruht. Gleichwohl veranschaulicht der Verfasser des zweiten Traktates in den *Erotapokriseis* die Nachbarschaft der beiden Arten in einer Erzählung: Kosmas und Johannes Damaskenos saßen beieinander und schufen Tonoi, Melodiai und Semeia (der Ars). Genauer: sie schufen für das klingende Melos des (Stimm-)Organs die dreifache Prosodie, bestehend erstens aus dem mus. Gefüge, das im Bewußtsein entsteht, zweitens aus dem Aufzeichnen der Tonoi, „die zu verfolgen und zu singen die Schüler gelehrt werden", und drittens aus der Cheironomie (Handzeichen-Leitung chorischen Gesangs):

...ἐκάθησαν οἱ ἅγιοι διδάσκολοι Κοσμᾶς τε καὶ ὁ θειότατος Δαμασκηνὸς Ἰωάννης, καὶ ἐποίησαν τόνους καὶ μελῳδίας καὶ σημεῖα τῆς τέχνης... καὶ τοῦ φθεγγομένου μέλους ἤγουν τοῦ ὀργάνου τρίπλοκον κατασκευάσαντες προσῳδίαν· πρῶτον μὲν τὴν τοῦ νοὸς μελουργίαν, δεύτερον τὴν τοῦ τόνου σημείωσιν γνωριζόμενοι τοῖς μαθητευομένοις κἀκεῖνοι ἀκολουθεῖν καὶ φθέγγεσθαι, τρίτον δὲ τὴν χειρονομίαν προσέθεντο καλλιουργεῖν (ed. Wolfram/Hannick, 60: 385–391).

Zeugnisse einer entsprechenden Wortbedeutung im lat. Westen finden sich vor allem in Schriften enzyklopädischen Zuschnitts, die die Artes-Lehre umfassend und übergreifend vermitteln sollen. Wohl das allerfrüheste Zeugnis aber ist der folgende Passus in M. F. Quintilianus' *Inst. oratoria* (zw. 90 u. 100):

I, 4, 7: ...quam nervorum: at grammatici saltem omnes in hanc descendent rerum tenuitatem, desintne aliquae nobis necessariae litterae, non cum Graeca scribimus (tum enim ab isdem duas mutuamur), sed proprie in Latinis... (ed. Radermacher, Lpz. 1959, 22, 28–31);
I, 5, 22: Adhuc difficilior observatio est per tenores (quos quidem ab antiquis dictos tonores comperi, videlicet declinato a Graecis verbo, qui τόνους dicunt) vel accentus, quas Graeci προσῳδίας vocant, cum acuta et gravis alia pro alia ponuntur, ut in hoc ‚Cámillus', si acuitur prima, aut gravis pro flexa, ut ‚Céthegus'... (31, 6–11);
vgl. Favonius Eulogius, *Disputatio de Somnio Scipionis* (zw. 390 u. 410) XXVI, 6: Quod in nostris uocibus quoque animaduertere conuenit, in quibus a graui sono in acutum surgit accentus. Et, ut lingua nostra pulsatus aer sensibile quiddam auribus reddit, sic circulis impellentibus aera permixtum percussione dissimili editur mundi consonum melos, tonis ueluti pedibus metiendum (ed. Scarpa, Padua 1974, 40, 30–42, 4).

Martianus Capella verwendet tonus in der Bedeutung von Akzent in besonders aufschlußreicher Weise. Da man die Akzente graphisch über die Buchstaben setze, nenne man sie auch „fastigia" (Dächer), „cacumina" (Gipfel), „tonos vel sonos" und griech. „prosodias":

De nuptiis Philologiae et Mercurii (vor 439) III, 273: acutus accentus notatur virgula a sinistra parte in dexteram ascendente, gravis autem a sinistra parte ad dexteram descendens, inflexi signum est sigma super ipsas litteras devexum. accentus partim fastigia vocamus, quod litterarum capitibus apponantur, partim cacumina, tonos vel sonos, Graeci prosodias. sciendum etiam uni vocabulo accidere omnes tres accentus posse, ut est *Argiletum* (ed. Willis, Lpz. 1983, 74, 9–14).

Erinnert dies an den oben, IV., zit. Satz bei Donatus („Tonos alii accentus, alii tenores nominant"), so unterstreicht Martianus kurz zuvor (vgl. auch unten, VIII.) den genuin mus. Charakter der prosodischen Akzente, der etymologisch bekräftigt wird durch Herleitung von accentus aus „adcantus" (zum Gesang bestimmt) (III, 268 f.: „anima vocis et seminarium musices, quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est"; 71, 8–10). Isidorus Hisp. drückt denselben Gedanken, wiederum an Donatus anknüpfend, so aus:

Etymologiarum sive originum libri XX (um 630) I, 18, 1: Nam accentus et tonos et tenores dicunt, quia ibi sonus crescit et desinit. Accentus autem dictus, quod iuxta cantum sit, sicut adverbium quia iuxta verbum est (ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.).

Wahrscheinlich spielt auch Aurelianus Reom. im Eröffnungspassus seiner *Musica disciplina* (zw. 840 u. 850) auf Donatus an:

...rogatus a fratribus ut super quibusdam regulis modulationum quas tonos seu tenores appellant sed et de ipsorum vocabulis rerum laciniosum praescriberem sermonem... (CSM 21, 53: Praefatio,3).

Die in jener Zeit besonders hervortretende Bedeutung von tonus als prosodischem Akzent ist offenkundig in einem kurzen vatikanischen Traktat des 10. Jh., der Berührungspunkte mit der *Musica disciplina* aufweist. Dem Autor zufolge findet sich Entscheidendes für den Gesang – „ortus" wie „compositio" – in den „accentibus toni", aus denen ihrerseits die „nota quae dicitur neuma" hervorgeht:

Quid est cantus? peritia musicae artis, inflexio vocis et modulatio. Quare dicitur cantus? a canendo, idest, a peritia musicae artis vel vocis modulatione. Ortus quoque suus atque compositio ex accentibus toni vel ex pedibus syllabarum ostenditur. Ex accentibus vero toni demonstratur in acuto et gravi et circumflexo. Ex pedibus denique syllabarum ostenditur in brevi et longa. De accentibus toni oritur nota quae dicitur neuma (ed. Wagner, *Un piccolo trattato...*, Rassegna gregoriana III, 1904, 482).

Der letzte Satz läßt folgern, daß der byzantinische Gebrauch von tonos als Notationszeichen (siehe oben, VI. (1)) zumindest eine Parallele im lat. Westen des 10. Jh. besaß.

(3) Dem Bereich von Grammatik und Prosodie entstammt auch die Bedeutung von tonos als Hervorhebung durch BETONUNG, NACHDRUCK, EMPHASE (emphasis).
Diese in der griech. Literatur verhältnismäßig verbreitete Wortbedeutung ist in Schriften über Musik

auffällig selten. Nur ein Autor, Gabriel Hieromonachos, verwendet das Wort tonos, um einen verlangten oder zu meidenden Nachdruck bei der Ausführung von Notationszeichen byzantinischer Musik anzusprechen. So sei das Kouphisma („eine Erleichterung"), Zeichen einer steigenden Sekunde, leicht, sanft und ohne Tonos auszuführen:

Abh. über d. Kirchengesang (15. Jh.): ...ὅθεν τὴν φωνὴν τοῦ κουφίσματος ἐλαφρῶς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν, ἀλλ' οὐ μετὰ τόνου· διὰ τοῦτο γὰρ κούφισμα (ed. Wolfram/ Hannick, Wien 1985, 60: V,234–236).

Parakletike (Aufruf) und Parakalesma (Anrufung), zwei der Hemitona, verlangen nach Gabriel eine beschwörende und zugleich flehentliche melodische Geste, die der Sänger nicht mit stark ausdrucksvollem tonos der Stimme, sondern in milder Weise ausführen soll:

Ἡ δὲ παρακλητική, παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὡσπερεὶ δεόμενον· ὁμοίως καὶ τὸ παρακάλεσμα. ...οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλων οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ τὴν φωνὴν προφέρειν ἀλλὰ ἱλαρῶς (66: VI,308–313).

Bareia schließlich, der tiefe Akzent, trage seinen Namen, weil man ihn mit tiefem Klang und Nachdruck (τόνος) vortrage:

Ἡ δὲ βαρεῖα ἀπὸ τοῦ βαρέως καὶ μετὰ τόνου προφέρειν τὴν φωνήν (70: VII,356–357).

(4) Besonderen Rang gewinnt die Umprägung der antiken Lehre von den ‚Tonarten' (tonoi als Transpositionsskalen und Oktavgattungen).

(a) Im byzantinischen Bereich vollzieht sich dies zum System der Echoi (Kirchentonarten).
Wichtigster Autor für die Darlegung dieses Systems auf der Grundlage spätantiker Überlieferung ist Georgios Pachymeres. Er behandelt, Kl. Ptolemaios' *Harmonica* (II, 3–6 u. 10) folgend, zunächst in Cap. XVIII die Oktavgattungen, sodann in Cap. LI die Tonoi in Zuordnung zu den Echoi:

Quadrivium (vor 1310) LI: Καὶ λέγεται τὸ πρῶτον καὶ ὀξύτατον τῆς μελῳδίας εἶδος, ὃ ἐπέχει τὸν ὑπερμιξολύδιον τόνον, ὁ πρῶτος ἦχος. ὁ δὲ ἐπέχει τὸν μιξολύδιον, ὁ δεύτερος. τρίτος ὃ ἐπέχει τὸν λύδιον τόνον. τέταρτος ὃ ἐπέχει τὸν φρύγιον τόνον. πλάγιος πρῶτος, ὃ ἐπέχει τὸν δώριον τόνον. πλάγιος δεύτερος, ὃ ἐπέχει τὸν ὑπολύδιον τόνον. Βαρύς, ὃ ἐπέχει τὸν ὑποφρύγιον τόνον. καὶ πλάγιος τέταρτος, ὃ ἐπέχει τόνον τὸν ὑποδώριον (ed. Tannery, Vatikanstadt 1940, 199, 10–16);
Pachymeres benutzt bereits in einer ziemlich unklaren Passage aus Cap. XVIII seiner Schrift (146, 29–32) dasselbe Schema der Zuordnung von Echoi und Tonoi; dort dient es für die μελοποιοί („melodes" oder „Komponisten"; → *Melopoiia* II.).

M. Bryennios lehrt, mit Anklängen an Pachymeres (Gattung der „Melodie" statt der Oktave), dieselbe Zuordnung von byzantinischen Echoi und altgriech. Tonoi:

Harmonica (um 1300–20) III, 4: ἔστιν οὖν πρῶτον μὲν καὶ ὀξύτατον εἶδος τῆς μελῳδίας, ὃ ἐπέχει τὸν ὑπερμιξολύδιον τόνον· καλεῖται δὲ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος πρῶτος. δεύτερον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν μιξολύδιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος δεύτερος. τρίτον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν λύδιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος τρίτος. τέταρτον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν φρύγιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος τέταρτος. πέμπτον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν δώριον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος πλάγιος πρῶτος. ἕκτον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν ὑπολύδιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος πλάγιος δεύτερος. ἕβδομον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν ὑποφρύγιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος βαρύς. διὰ τί δὲ οὐκ ἐκλήθη τὸ εἶδος τοῦτο τῆς μελῳδίας ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος πλάγιος τρίτος, καθ' ὃν λόγον καὶ τὰ πρὸ αὐτοῦ δύο εἴδη, ἀλλ' ἦχος βαρύς, ἐν τοῖς ἔπειτα λέξομεν. ὄγδοον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν ὑποδώριον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος πλάγιος τέταρτος (ed. Jonker, Groningen 1970, 314, 6–20).

Abweichende Zuordnungen von Echoi und Tonoi finden sich allerdings beispielsweise im anon. *Hagiopolites* (wohl 12. Jh., § 5 u. 28; ed. Raasted, Kopenhagen 1983, 13 u. 36) sowie bei Gabriel Hieromonachos (*Abh. über d. Kirchengesang*, 15. Jh.; ed. Wolfram/Hannick, Wien 1985, 74 ff.), und in den *Erotapokriseis* (erste Hälfte 14. Jh.; ed. Wolfram/ Hannick, Wien 1997, 74 f.).
Auch ist zu vermerken, daß die prakt. Quellenschriften – etwa von Gabriel Hieromonachos oder die *Erotapokriseis* – tonos und echos keineswegs gleichsetzen, sondern tonos eher für das Notationszeichen (siehe oben, VI. (1)) oder für die Hervorhebung durch Betonung (VI. (3)) als für die „Tonarten" verwenden.

(b) Im lat.-westlichen Bereich entsteht aus (spät)antiker Lehre der Tonoi sowie neben oder auch in Berührung mit der byzantinischen Praxis das System der Kirchentonarten, die in verschiedenen Phasen vorzugsweise entweder als toni oder modi angesprochen werden.
Eine Glosse aus dem 9. Jh. verknüpft Boethius' Aussage, „modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant" (*De inst. mus.* IV, 15, um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 341, 20 f.), mit einer westlichen Version der byzantinischen Echoi. Kommentiert wird ein Flügeldiagramm zu Boethius IV, 16 (343, 15), das den Beginn des Autentus protus von Parhypate meson aus in diatonischem Genus und Diapente-Proportion veranschaulicht:

Autenti proti primitus incipit in parhypate meson genere diatoni diapente proportione. Deinde in hypate meson descendit transito semitonio. Deinde in lychanos hypaton

tono transit, post hoc iterum redit tono in hypate meson. Deinde remigrat iterum in lychanos hypaton per tonum et inde se deflectit in proslambanomenos duobus tonis et dimidio. Plagis proti incipit ubi autenti desinit, i. in proslambanomenos, et inde cadit tono inferius. Ex hinc iterum surgit in proslambanomenos et vadit inde in lychanos hypaton chromatico genere. Post hoc transit in proximum hemitonium ad hypate meson a lychanos hypaton eiusdem generis, i. chromatici, tono distans, et exinde redit iterum ad lychanos hypaton chromatice, et inde flectens in proslambanomenos desinit (ed. Bernhard/Bower, *Glossa maior in inst. mus. Boethii*, Bd. III, München 1996, Appendix I, 365 f.).

Die Glosse, die offenkundig nichts mit dem bei Boethius behandelten tonus im Sinne der Transpositionsskala zu tun hat, bedient sich der „Echoi"-Terminologie und beschreibt die beiden Formen durch melodische Incipits (hier in Pseudo-Odonischer Buchstabennotation verdeutlicht): Autentus protus F E D E D A, Plagis proti A Γ A D E D A. Diese Terminologie aber wie auch die Demonstration durch Melodieanfänge sind wichtige Merkmale der neuen Theorie von tonus in der Karolingerzeit. Frühestes Dokument dieser Konzeption von tonus ist der Tonar Paris, lat. 13159 (spätes 8. Jh.; ed. Huglo, *Les Tonaires*, Paris 1971, 26 ff.), der fast 100 Gesänge aus dem Graduale unter den (in der erwähnten Glosse benutzten) Kategorien Autentus protus, Plagi protus, Autentus deuterus, Plagi deuterus etc. verzeichnet.
Dieselben Termini und etliche der Gesänge sind auch im sogenannten Karolingischen Tonar Metz, Ms. 351 (vor 869) vertreten, der die byzantinischen Echoi-Namen entweder übersetzt oder glossiert und ihnen überdies verschiedene Folgen von Silben zuordnet, die alle mit den Silben „Noe" beginnen – entsprechend den Intonationsformeln, welche in byzantinischen Quellen die Echoi veranschaulichen (vgl. Raasted 1966, passim; Tardo 1938, 151 ff.).

Noe noe ane. AVCTORITAS VERA. AVTENTICUS PROTVS. Id est auctoritas prima. PLAGIS PROTI. Noeais. Id est pars proti. Protus primus. Ista pars respicit ad superiorem, ad primum tonum, quia iunior illius est. Plagis proti minorem sonum habet quam autenticus. Protus ille magister et iste iunior, propterea minorem sonum habet. AVTENTICUS DEVTERUS. Noeane. Auctoritas secunda sicut legimus in deuteronomii. PLAGIS DEVTERI. Noeais. Pars deuteri. Autenticus deuterus est tonus secundus secundum auctoritatem. et iste tonus secundus est iunior ad primum tonum. AVTENTICUS TRITVS. Noeane. PLAGIS TRITI. Noeais. Autenticus tritus est auctoritas tertia. Plagis triti est pars autentico trito. AVTENTICUS TETRARCHIUS. Noeane. Id est tonus quartus. Tetrarcha legimus in anno quinto decimo quod est quarta pars regni. PLAGIS TETRARCHII. Noeais. Pars ad autentico tetrarchio et est nouissimus, iunior quam est intonandi in arte musica (ed. Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz*, Münster 1965, 12 f.).

Ein kurzer Traktat am Ende des Tonars gibt folgende wichtige Hinweise: „authenticos" im Griech. bedeutet lat. „auctoralis", „autentus protus" ist somit die erste Autorität, der erste Magister; die titelartig über jeden Tonus gesetzte Formel („noe noe ane") ist semantisch neutral und deutet lediglich die Tonbewegungen („inflexiones tonorum") an; die griech. plagai genannten Toni liegen „seitlich" von den authentischen und verhalten sich zu diesen wie Schüler zu ihren Meistern; durch diese acht Toni wird jedweder Gesang geregelt und zusammengehalten, so wie auch in den acht Teilen der Rede die Quelle der ganzen Latinität enthalten ist:

Autenticus uel autentus protus grece, quod ueraciter latine auctoralis, id est magisterialis primus uel auctoritas, id est magister primus. Illud quoque quod quasi pro titulo inscribitur, id est noe noe ane super omnes tonos. Non est putandum, quod aliquam retinet interpretationem. Sed quia ad id solummodo ualet, quod aptae sunt huiusmodi syllabae ad inflexiones tonorum. Toni igitur grece, latine soni interpretantur.
Sequitur plaga proti, quod grece dicitur, sed latine lateralis primi subaudis toni. Est enim hic discipulus primi soni qui idcirco lateralis dicitur, quia adheret uel subcumbit lateri sui magistri, praecedentis scilicet soni. Quod et de reliquis magistris uel discipulis subsequentibus horum tonorum iure refertur...
Et merito omnigena cantilena VIII tonis regulatur ac perstringitur, quia et VIII partibus orationis omnis fons latinitatis contineri dinoscitur (62 f.).

Der Alkuin zugeschriebene Kurztraktat *Octo tonos in Musica* (vor 804; GS I, 26 f.) ist sachlich und sprachlich ähnlich. Seine in Cap. VIII der *Musica disciplina* des Aurelianus Reom. enthaltene Version erweitert die Lehre deutlich, erörtert auch vier zusätzliche Toni, deren Ergänzung Karl der Große befohlen habe und als deren Intonationsformeln „ananno, noeane, nonanneane, noeane" genannt werden, und erwähnt verschiedene „varietates" der originalen acht Toni, um die „differentiae" zwischen den Melodien unterscheiden zu können. Cap. X erläutert die Beziehung zwischen den Toni und ihren Varietates, indem als Beispiele drei Introitus-Antiphonen genannt und in ihren die melodischen Anschlüsse glättenden Details erwähnt werden:

Autentus protus plures habet varietates. Denique introitum varietates insemet continet tres, quarum prima haec est:
Ant.[iphona] Gaudete in Domino semper.
Ad cuius initium directe finis versiculi redundat et aequatur ei, nec erigitur sursum graviter, neque deponitur deorsum.
Secunda haec:
Ant. Iustus es Domine,
cuius versiculi finis in altum elevatur ut queat ipsius initio iungi (CSM 21, 85: X,1–3);
Denique de his tribus introitibus qua possumus brevitate quiddam pandamus excepta norma musicae discipline. Primus siquidem in se idcirco directe finis versuum recipit, quia et in directum incoat, nec vox sinuosos decurrit per anfractus, atque in tertia tonus invenitur sillaba scilicet in TE, ut ‚Gaudete.'
In secundo vero ideo sursum pars ultima sublimatur, quia tonus in prima adest sillaba, id est in IUS, ut ‚Iustus es, Domine' (CSM 21, 86: X,7–9).

Diese „octo toni in musica" stehen den antiken Tonoi im Sinne von Transpositionsskalen sachlich

fern, wurzeln hingegen funktional und terminologisch in der byzantinischen Kirchenmusik, die Gesänge nach acht – oder zuweilen zwölf – durch melodische Formeln definierte Echoi unterscheidet. Wahrscheinlich ist sogar der westliche Ausdruck tonus eine Übersetzung des byzantinischen echos (vgl. Huglo 1972, II, 758 ff., u. 1975, 131 ff.).
Doch trotz dieser Beziehung zu den byzantinischen Echoi unterscheiden sich die westlich-lat. Toni aber auch von jenen – wie von ihren griech.-antiken Vorläufern.
Dies zeigt sich am deutlichsten am Tonsystem der *Musica Enchiriadis* (vor 900), das aus einer Reihe disjunkter Tetrachorde von je vier Phthongi (benannt protus oder archoos, deuterus, tritus, tetrardus) in symmetrischer Anordnung (tonus – semitonium – tonus) besteht und aufwärtsgerichtet dargestellt wird. Bemerkenswert ist der das Wesen dieser Ordnung begründende Satz, die „virtus" (Kraft, Charakter) dieser vier Phthongi/Soni verleihe den acht „modi" ihre „potestas" (Energie, Macht):

Horum etiam quattuor sonorum virtus octo modorum potestatem creat, ut postea suo loco dicetur (ed. Schmid, München 1981, 5: I,33–38).

Die vier Phthongi/Soni bewahren ihre Namen und Funktionen in jedem Tetrachord. Die Tetrachorde (der graves, finales, superiores, excellentes) aber sind nach ihrer Höhenlage oder nach ihrer „finalis"-Funktion für den Choralgesang benannt:

Terminales sive finales dicuntur, quia in unum aliquem ex his quattuor melos omne finiri necesse est. Etenim primi toni melum et subiugalis sui sono / archoo regitur et finitur. Secundus tonus cum subiugali suo sono / deutero regitur et finitur. Tertius eiusque subiugalis sono / trito regitur et finitur. Quartus cum suo subiugali sono / tetrardo regitur et finitur. Vocatur autem autentus maior quilibet tonus, plagis minor (7 f.: III,1–7).

Das Maß der melodischen Bewegungsräume, bezogen auf die jeweilige Finalis, dient zur Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Formen. Die zusammenfassende Demonstration in Cap. VIII („Quomodo ex quattuor sonorum vi omnes toni producantur"; 13 ff.) zeigt, daß die vier Phthongi, in ihrer Position zur Finalis, jeweils typische melodische Wendungen einer Kirchentonart verkörpern, die in Beziehung stehen zu den Noeane-Formeln, doch entfalteter sind. Nach Darbietung von vier Modulationes für jeden der vier authentischen Toni samt dem plagalen vermerkt der Autor, die Wendungen seien geschaffen, um die „vis" eines jeden Tonus zu erfassen, und erwähnt Intonationsformeln:

Ad hunc modum consuetis utuntur modulis ad investigandam toni cuiusque vim eadem ratione compositis. Quorum principales quique a suis sonis superioribus ordientes desinunt in finales, minores vero in finalibus et inchoant et consistunt nec superiorem attingunt locum, utpote NOANNOEANE, NOEAGIS, et cetera, quae putamus non tam significativa esse verba quam syllabas modulationi attributas (19 f.: VIII,46–51).

Diese Formeln aber waren so eng mit Lehre und Demonstration der Toni verbunden, daß der anon. Verfasser (Pseudo-Odo) des *Dialogus de musica* (um 1000) die von ihm bevorzugt „modi" genannten Toni mit den Formulae assoziiert:

VI: *Modos* autem dico de omnibus octo tonis et modis omnium cantuum, qui in formulis per ordinem fiunt, ne si tonos dixeris, dubitatio fiat, an de tonis formularum, an de tonis, qui novenaria facti sunt dispositione et divisione, dicatur (GS I, 256 a).

Noch Engelbert Admont. erinnert an die Namensunterscheidung zwischen den Modi oder Formulae der „alten" Musiker und den acht mus. Toni der „modernen":

De musica (vor 1320): Quarto modulos sive formulas melodiarum secundum coniunctionem et collacionem conveniencium ad invicem consonanciarum: quos modos sive formulas secundum antiquos musicos taliter nominatos moderni musici appellare consueverunt octo tonos musicos (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 176: I,VII,6).

Vielleicht erfaßten Engelbert und andere „moderni" sogar mehr, als ihnen selbst bewußt war; denn, wie Raasted (1966, 42 f.) annimmt, könnten die Intonationsformeln sogar die Echoi der Byzantiner gewesen sein.
Die *Musica enchiriadis* (loc. cit.) markiert aber zugleich eine Weichenstellung für die bevorzugte Bezeichnung der Kirchentonarten. Denn zwischen den zitierten Erwähnungen aus Cap. I („virtus octo modorum") und Cap. VIII („ad investigandam toni cuiusque vim") steht zu Beginn von Cap. VIII ein Satz mit sprachregelnder Pointe – die behandelten Tonarten werden modi genannt, der Wortgebrauch toni sei mißbräuchlich (abusive):

Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor ptongorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur... (13: VIII,1–2).

Auch andere Autoren distanzieren sich mehr oder weniger klar vom Wort tonus im erörterten Zusammenhang und bevorzugen modus, so Hucbald („modis vel tropis quos nunc tonos dicunt", *De harmonica inst.*, um 900; ed. Chartier, *L'œuvre mus. d'Hucbald de Saint-Amand*, [Montréal] 1995, 200), Regino Prum. („illi sepe dicti octo, qui dicuntur toni, non tam toni dicendi sunt, quam modi", *Epistola de armonica inst.*, um 900; ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 44: IV,8), Johannes Affl./Cotto („De modis, quos abusive tonos appellamus", *De musica*, um 1100; CSM 1, 76), Guido Aug. („autentus... ad primum modum pertinet, qui vulgariter primus tonus dicitur", *Regulae de arte musica*, um 1140; ed. Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant*, Brecht 1995, 158; vgl. CS II, 168 a), oder sparen tonus für die Kirchentonarten bewußt aus.
Ist diese Scheu durch eine naheliegende Verwechslungsgefahr mit dem Intervall Tonus begründet, so entstand seit dem 12. und 13. Jh. im Zuge der Ausbildung rhythmischer Erscheinungen, die als modi

angesprochen wurden (→ *Modus*, Rhythmuslehre I. u. II.), eine erneute, doch andersartige Mehrdeutigkeit, die erstaunlicherweise zu einer Rückkehr zum – immer noch äquivoken – Ausdruck tonus für die Kirchentonarten führte, wie dies Engelbert Admont. in einer geradezu historischen Skizze erkennt:

De musica, loc. cit.: Antiqui quoque musici tonos musicos tropos i. e. conversiones vocaverunt, idcirco quod secundum ipsorum variaciones cantus musici per modulaciones varias revertuntur in finem.
Modernorum etiam quorundam usus est in suis libris, ut non octo tonos sed VIII° modos eos vocent, propter duas causas: primo quia ipsorum varietate cantuum modulacio variatur, secundo ad differenciam consonancie prime musicalis que est tonus, ut equivocacio evitetur.
Moderni vero nostri temporis communiter in usu habent tonos appellare (303 f.: IV,IX,11–15).

In der Tat bevorzugten maßgebende Autoren seit dem 13. und bis ins 16. Jh. hinein (so Hieronymus de Moravia, Marchettus von Padua, J. Tinctoris) auf dem Gebiet der Tonartenlehre zunehmend (wieder) den Ausdruck tonus, bis dann (bei Fr. Gafori, J. Turmair [Aventinus], Erasmus Horicius) eine abermals zur Favorisierung von modus umschlagende Tendenz einsetzte (zu Details des terminologischen Zwiespalts zwischen tonus und modus und zu weiteren sachgeschichtlichen Einzelheiten → *Modus* III. (1)–(5)).

VII. Eng verwandt mit den skalen- oder ‚tonart'-bezogenen Bedeutungen von tonos/tonus (vgl. oben, IV.–VI.) ist in der lat. Tradition der Gebrauch von tonus im Sinne von PSALMTON.

Obwohl Aurelianus Reom. tonus vorrangig für die dem byzantinischen Echos äquivalente melodische Kategorie benutzt, begegnet tonus in seiner Schrift auch im Sinn von psalmodischer Rezitation oder Psalmton. Die Vorkommen aber sind unterschiedlich stringent. Indem Cap. X bei Erwähnung liturgischer Gesänge die Gattungen Alleluia und Gradualresponsorium übergeht, doch Offertorien, Communiones sowie Responsorien und Antiphonen der Nokturn erwähnt und zudem konstatiert, keiner sei ein Sänger, der bezweifle, daß die Verse der Offertorien „per tonos" eingefügt würden, läßt sich folgern, daß hier Psalmtöne gemeint sind:

Musica disciplina (zw. 840 u. 850) X, 11–12: Per hos sicut supradictum est tonos omnis modulatio armoniaca vergit, qua de re putavi minime opere precium fore, ut alleluia et responsoria gradalia officii isticine insererentur sed sub brevitate studui offertoria, communiones, responsoriaque nocturni temporis et antiphonas subnotare.
Quod versus offertoriarum per tonos in ipsis intromittantur, cantor nemo qui dubitet (CSM 21, 86 f.: X,11–12);
vgl. Regino Prum., *Epistola de harmonica inst.* (um 900): Divisiones etiam tonorum, id est differentias, quae in extrema sillaba in versu solent fieri, ut decens et conveniens fiat concinentia, sicut a maioribus nobis traditae sunt... Non solum autem antiphonas per congruos tonos distinxi, verum etiam introitus ad missas et communiones; nec non et responsoria, quae nocturnis horis in Dei laude canuntur, consonantibus sibi tonorum convenientiis associare summo studio elaboravi (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 39: I,3–6).

Klarer ist der Sachverhalt bei Aurelianus' Beschreibung der drei Varietates (differentiae) für große Responsorien im Tetrardus autentus, da hier auch auf Einzelheiten (Silben, Tenor) bekannter Melodien angespielt wird:

Interea in versibus responsoriorum nocturnalium hic tonus trimodam recipit varietatem. Prima est quae naturalis existit, ut hic:
Resp. Aspiciens a longe...
Secunda in responsoriorum versibus est varietas quando melodia in diversam inflectitur partem, quemadmodum hic:
Resp. Dixit Iudas fratribus suis...
Huic simile, excepto quod in nonadecima syllaba versus responsorii longiusculam melodie habet inflexionem:
Resp. Iste est frater vester minimus...
Tertia est quae tenorem huius toni in sui possidet initio, sed ob protelationem syllabarum longe aliter ab his distat; exemplum huius hoc est:
Resp. Veni hodie ad fontem aquae... (CSM 21, 107 f.: XVI,7–11).

Am eindeutigsten bezieht sich ein Passus aus Cap. XIX auf Psalmtöne. Denn da Aurelianus vom Sänger fordert, gedächtnismäßig die melodischen Wendungen aller Verse durch alle Toni und den Unterschied der Toni für die Verse von Antiphonen, Introiten und Responsorien zu beherrschen, muß es sich im zweiten Teil dieser Aussage tatsächlich um tonus als Psalmton handeln:

Porro autem, et si opinio me non fefellit, liceat quispiam cantoris censeatur vocabulo, minime tamen perfectus esse poterit nisi modulationem omnium versuum per omnes tonos discretionemque tam tonorum quamque versuum antiphonarum seu introituum necne responsoriorum in teca cordis memoriter insitum habuerit (CSM 21, 118: XIX,5).

Obwohl in frühen Tonaren wie auch in der *Musica disciplina* offenbar der Psalmton für die Bestimmung der Toni wichtig war, wurde er doch bis zu Johannes Affl./Cotto nicht voll in die Lehre der Toni oder Modi integriert. Im Cap. *De tenoribus modorum et finalibus eorum* seines *De musica cum tonario* (um 1100; CSM 1, 82: XIX,3 u. 8) bestimmt Johannes den Tenor als erste Note des *Seculorum amen*, unterscheidet Tenores auf vier verschiedenen Stufen (F, a, c, d) und betont, diese könnten für verschiedene Toni dienen (so a für den ersten, vierten und sechsten). Verbunden mit dieser Diskussion der Tenores bietet Johannes Zusammenstellungen von Psalmton-Anfangsnoten sowie von Modellmelodien mit den Finales (86: XIX,27) und nennt Vokalkürzel, die in mittelalterlichen Quellen zur Kurzbezeichnung der Tonarten verwendet wurden (a: 1. Modus, e: 2. Modus, i: 3. Modus, o: 4. Modus, u: 5. Modus, η: 6.

Modus, γ: 7. Modus, ω: 8. Modus), aber auch Buchstabenkürzel (b bis g) für die Differentiae (90: XIX,29–30).

VIII. In lat. Schriften der Spätantike finden sich bereits vereinzelt Ansätze, den so bedeutungsreichen Ausdruck tonus, zumal im Plural, als Synonym für MELODIE ODER MUSIK schlechthin zu verwenden.
Es überrascht nicht, daß in der enzyklopädischen Schrift des Martianus Capella mit ihrer hochmythologischen Einkleidung das inzwischen zentrale Fachwort tonus – wohl als pars pro toto seiner Bedeutung Einzelton (phthongos) – auch in umfassenderem Sinn erscheint. So ermahnt Venus die Calliope, anspruchsvolle Gesänge vorzutragen, denn sie werde, da Melodien die Sinne erfreuen, Verdruß tilgen mit ihren wohlklingenden „toni":

De nuptiis Philologiae et Mercurii (vor 439) IX, 888: ...saltem docta ferat carmina Calliope; / nam, simul oblectans vocis modulamina mentes / taedia dulcisonis auferet illa tonis (ed. Willis, Lpz. 1983, 338, 6–8).

Beim Auftreten der Harmonia beginnen alle, die zur Hochzeitsfeierlichkeit versammelt sind, mit sanfter, verhaltener Stimme zu singen; manche singen Loblieder auf die Götter, andere bieten mus. Melodien („musicos tonos") dar, die sie gerade gelernt haben:

IX, 906: qui omnes modulatione quidem leni parvaque voce qualibet dulcedine murmurantes, sed alii laudes deorum hymnosque quamplurimi, alii musicos tonos, quos modo compererant, retexebant... (345, 13–16).

In Buch III, 268, das der Grammatik gilt, betont Martianus im Zusammenhang der prosodischen Akzente (vgl. oben, VI. (2)) deren genuin mus. Wesen („anima vocis et seminarium musices"), denn jeder Gesang sei aus hohen und tiefen Tönen gebildet, weshalb Accentus gleichsam „adcantus" heiße:

Hactenus de iuncturis; nunc de fastigio videamus, qui locus apud Graecos περὶ προσῳδιῶν appellatur. hic in tria discernitur: unaquaeque enim syllaba aut gravis est aut acuta aut circumflexa; et ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla. et est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis et seminarium musices, quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est (71, 4–10).

Pointiert wird dies in den Glossen zu einem Martianus-Kommentar, der früher Martin von Laon zugeschrieben wurde (Haupttext normal, Interlinearglossen kursiv in spitzen Klammern, Marginalglosse nachgestellt kursiv in eckigen Klammern). „Anima" wird durch „pulchritudo" glossiert, „seminarium musices" durch „matheries musices, id est, musicae artis" und der Sachverhalt in einer Marginalie zusammengefaßt, aus der kaum mehr zu entnehmen ist, ob die Akzenttheorie primär der Grammatica oder der Musica zugehört, aus der aber die Verwobenheit der Elemente beider Disziplinen paradigmatisch hervorgeht:

Leiden, Univ.-Bibl., Voss. lat. F. 48 (um 850), f. 22r (dasselbe in Hs. Besançon, Bibl. de la ville, 594 [9. Jh.], f. 19): Hactenus de iuncturis; nunc de fastigio videamus. qui locus apud Graecos peri prosodion ⟨*id est de accentibus*⟩ appellatur. hic ⟨*locus*⟩ in tria discernitur: unaquaeque enim syllaba aut gravis est aut acuta aut circumflexa; et ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla. et est accentus, ut quidam putaverunt, anima ⟨*pulcritudo*⟩ vocis et seminarium musices ⟨*matheries musices, id est, musicae artis*⟩.
[*Tonus id est cantus id est emissio vocis. accentus autem exaltatio vel depositio eius unde accentus quasi ad cantus dicitur.*]

Lit.: A. H. J. VINCENT, Notice sur divers mss. grecs relatifs à la musique, Notices et extraits des mss. de la Bibl. du Roi et autres bibl. XVI, 2, 1847; L. LALOY, Aristoxène de Tarente... et la musique de l'antiquité, Paris 1904; P. WAGNER, Zur mittelalterlichen Tonartenlehre, in: Fs. G. Adler, Wien 1930; M. APPEL, Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktrakt., Diss. Bln 1935; R. P. WINNINGTON-INGRAM, Mode in Ancient Greek Music, Cambridge 1936; L. TARDO, L'antica melurgia bizantina, Grottaferrata 1938; O. GOMBOSI, Studien zur Tonartenlehre d. frühen Mittelalters, AMl X–XII, 1938–40; DERS., Tonarten u. Stimmungen d. antiken Musik, Kopenhagen 1939; DERS., Key, Mode, Species, JAMS IV, 1951; M. I. HENDERSON, The Growth of the Greek ἉΡΜΟΝΙΑΙ, Classical Quarterly XXXVI, 1942; DERS., The Growth of Ancient Greek Music, MR IV, 1943; M. SHIRLAW, The music and tone-systems of Ancient Greece, ML XXXII, 1951; K. SCHLESINGER, The harmonia. Creator of the Modal System of Ancient Greek Music, MR V, 1944; A. AUDA, Les gammes mus., Brüssel 1947; J. SMITS VAN WAESBERGHE, La place exceptionelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle de Carolingiens, Rev. grégorienne XXXI, 1952; J. PREAUX, Le commentaire de Martin de Laon sur l'œuvre de Martianus Capella, Latomus XII, 1953; M. HUGLO, Le Tonaire de Saint-Bénigne de Dijon, AM IV, 1956; DERS., Relations et influences réciproques entre musique de l'Orient grec et musique occidentale, Proceedings of the International Congress of Byzantine Studies XIII, 1966; DERS., Comparaison de la terminologie modale en orient et en occident, Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972; DERS., Le développement du vocabulaire de l'Ars musica à l'époque carolingienne, Latomus XXXIV, 1975; DERS., Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie mus. du Moyen Age (1972–1987), AMl LX, 1988; KL. W. NIEMÖLLER, Zur Tonus-Lehre d. ital. Musiktheorie d. ausgehenden Mittelalters, KmJb XL, 1956; H.-P. GYSIN, Studien zum Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter, Diss. Basel 1958; K.-W. GÜMPEL, Zur Interpretation d. Tonus-Definition d. Tonale Sancti Bernardi, Abh. d. Geistes- u. sozialwiss. Klasse, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz], Wiesbaden 1959; E. L. WAELTNER, Die Methode terminologischer Unters. frühmittelalterlicher Musiktrakt., in: Fs. W. Bulst, Heidelberg 1960; J. RAASTED, Intonation formulas and modal signatures in byzantine mus. mss., Monumenta musicae byzantinae. Subsidia VII, Kopenhagen 1966; G. WILLE, Musica romana, Amsterdam 1967; W. KAISER, Dietrich Tzwyvel u. sein Musiktraktat, Marburg 1968; C. FLOROS, Universale Neumenkunde, Kassel 1970; C. M. BOWER, Natural and artificial music, MD XXV, 1971; DERS., Boethius and Nicomachus. An essay concerning the sources of De inst. musica, Vivarium XVI, 1978; DERS., The modes of Boethius, Journal of Musicology III, 1984; DERS., Boethius' Fundamentals of Music [Übers.], New

Haven 1989; W. TH. ATCHERSON, Key and mode in seventeenth-cent. music theory books, Journal of Music Theory XVII, 1973; M. HAAS, Byzantinische u. slavische Notationen, Köln 1973; C. BROCKETT, Noeane and Neuma, Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972; FR. RECKOW, Aspekte d. Ausbildung einer lat. mus. Fachsprache im Mittelalter, ibid.; T. BAILEY, The intonation formulas of western chant, Toronto 1974; E. FERRARI-BARASSI, I modi ecclesiastici nei trattati mus. dell'età carolingia, Studi mus. IV, 1975; W. R. KNORR, The evolution of the Euclidean elements, Dordrecht 1975; F. LEVIN, The harmonics of Nicomachus and the Pythagorean tradition, Univ. Park, Penn. 1975; J. CONTRENI, A note on the attribution of a Martianus Capella commentary to Martinus Laudunensis (Martinus Scotus), Martianus Capella. Addenda et corrigenda, Catalogus translationum et commentariorum III, 1976; TH. MATHIESEN, Problems of terminology in ancient greek theory: 'APMONIA, Fs. P. Alderman, Provo, Utah 1976; DERS., Apollo's lyre. Greek music and music theory in antiquity and the middle ages, Lincoln, Nebr. 1999; P. CHANTRAINE, Dictionnaire étymologique de la langue grecque IV, Paris 1977; A. J. NEUBECKER, Altgriech. Musik. Eine Einführung, Darmstadt 1977; J. PRÉAUX, Jean Scot et Martin de Laon en face du De Nuptiis de Martianus Capella, in: Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie, Paris 1977; CHR. HANNICK, Die Lehrschriften zur byzantinischen Kirchenmusik, Hdb. d. Altertumswiss., Abt. XII: Byzantinisches Hdb. V/2, München 1978; S. MICHAELIDES, The music of ancient Greece. An encyclopaedia, London 1978; H. POWERS, Art. Mode, New GroveD XII, London 1980; DERS., Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony, JAMS XXXIV, 1981; CH. M. ATKINSON, The parapteres. A perspective on changes in the concept of tonus in the ninth and tenth cent., Kgr.-Ber. Berkeley 1977; DERS., The parapteres: Nothi or not?, MQ LXVIII, 1982; DERS., Harmonia and the ‚Modi, quos abusive tonos dicimus', Kgr.-Ber. Bologna 1987; DERS., Johannes Affligemensis as a historian of mode, Fs. L. Dobszay, Hildesheim 1995; DERS., Tonus in the Carolingian era. A terminological ‚Spannungsfeld', in: Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters III, München 2001; M. L. WEST, The singing of Homer, Journal of Hellenic Studies CI, 1981; DERS., The singing of hexameters. Evidence from Epidaurus, Zs. für Papyrologie u. Epigraphik LXIII, 1986; DERS., Ancient Greek music, Oxford u. New York 1992; J. BALLKE, Unters. zum 6. Buch d. Speculum mus. d. Jacobus von Lüttich unter besonderer Berücksichtigung d. Tetrachord- u. Moduslehre, Ffm. 1982; A. BARKER, Aristides Quintilianus and constructions in early music theory, Classical Quarterly XXXII, 1982; DERS., Greek mus. writings, Cambridge 1984 u. 1989; DERS., Scientific method in Ptolemy's harmonics, Cambridge 2000; E. WITKOWSKA-ZAREMBA, ‚Toni' i ‚modi' w teorii musicae planae I. pol. XVI w., Muzyka I, 1983; J. SOLOMON, Towards a history of tonoi, Journal of Musicology III, 1984; DERS., The Seikilos inscription: A musicological analysis, American Journal of Philology CCVII, 1986; DERS., Ptolemy harmonics. Translation and commentary, Leiden 2000; CL. V. PALISCA, Humanism in Ital. Renaissance mus. thought, New Haven 1985; S. FISHER, Tonos and its relatives. A word study, Diss. Ohio State Univ. 1989; J. LESTER, Between modes and keys. German theory, 1592–1802, Stuyvesant, N. Y. 1989; KL.-J. SACHS, Mus. Elementarlehre im Mittelalter, in: Rezeption d. antiken Fachs im Mittelalter, Gesch. d. Musiktheorie III, Darmstadt 1990; CL. MAÎTRE, Un traité cistercien d'Ars nova, Kgr.-Ber. Royaumont 1988; H. MÖLLER, De octo tonibus. Ein europäisch-amerikanisches Verwirrspiel u. seine Klärung, Kgr.-Ber. Eger 1993; P. BOCKHOLDT, ‚Conditio – qualitas – proprietas'. Über d. Bestimmung d. Tons in d. Musica enchiriadis, Musiktheorie XII, 1997; L. RICHTER, Antike Überlieferungen in d. byzantinischen Musiktheorie, AMl LXX, 1998.

Übers.: Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

Charles M. Atkinson, Columbus, Ohio 2005

Tonsprache

Der nachfolgende Beitrag befaßt sich mit der Geschichte des Topos, daß die Musik (gleichsam) eine Sprache sei. In komprimierter Form wird dieser Topos im mus. Fachvokabular repräsentiert durch Ausdrücke wie dtsch. Tonsprache, Musiksprache, mus. Sprache; frz. langage mus., langue mus.; ital. linguaggio mus.; engl. tone language, sound language, mus. language.

Vorbemerkung: Sprachliche und mus. Erscheinungen und Sachverhalte sind seit der Antike in verschiedenster Hinsicht miteinander verglichen worden: angefangen bei der Analogiesetzung des elementaren Aufbaus von Sprache und Musik (aus littera, syllaba, dictio, oratio einerseits und sonus, intervallum/consonantia, melos, cantus andererseits) über die Anlehnung der musiktheor. Begriffsbildung seit dem frühen Mittelalter an einzelne grammatische, rhetorische, poetische und logische Kategorien (z.B. comma, colon, periodus, clausula, punctus, copula, color, talea, [semibrevis] significata, Fehlerterminologie [barbarismus etc.], mus.-rhetor. Figurenbezeichnungen) bis hin zur Parallelisierung ganzer sprachlicher Spezialdisziplinen wie der grammatica, rhetorica, poetica mit der musica.
All diese und weitere Analogien wie auch Gemeinsamkeiten (seit den sechziger Jahren des 20. Jh. haben z.B. die phonetischen Gemeinsamkeiten zwischen Sprache und Musik bes. kompositorische Aufmerksamkeit erfahren) bilden den sach- und ideengeschichtlichen Hintergrund und Bezugsrahmen der Begriffs- und Wirkungsgeschichte des Topos Tonsprache. Die terminologiegeschichtliche Pointe allerdings, auf die es in diesem Beitrag ankommt, liegt darin, daß der Allgemeinbegriff Sprache selbst erst relativ spät und anscheinend in Zusammenhang mit einer sehr speziellen Problemstellung an die Musik herangetragen worden ist. Und es entspricht der Ausrichtung terminologiegeschichtlicher Fragestellung, daß im folgenden nicht eine systematische Zusammenstellung sämtlicher empirischer Analogien und Gemeinsamkeiten zwischen Sprache und Musik beabsichtigt ist, sondern ein historischer Abriß der Auslegung und Anwendung des Topos Tonsprache. Der Beitrag ist der Rolle gewidmet, die dieser Topos, der sich auf den Allgemeinbegriff Sprache gründet, als verbales Gebilde in der Auseinandersetzung mit Musik und über Musik in der Geschichte von Musiktheorie und Musikästhetik (bis hin zur Musikpublizistik) gespielt hat. Auf die einzelnen Momente mus. „Sprachähnlichkeit" bzw. „Sprachlichkeit" wird dabei nur insoweit einzugehen sein, als sie bei der Konkretisierung des Topos jeweils selbst in charakteristischer Auswahl, Kombination und Akzentuierung in die Erörterungen eingebracht worden sind. Angestrebt ist ein Überblick über die wechselnden musiktheor. und musikästhetischen Vorstellungen und Einsichten, Interessen und Standpunkte, die sich der Tonsprach-Formel zu ihrer Artikulation bedient haben, sowie, hiermit verschränkt, eine Darlegung der terminologischen Probleme, die aus der Konfrontation speziell des Allgemeinbegriffs Sprache mit der Musik jeweils erwachsen sind.
Die spezifisch terminologischen Schwierigkeiten, die die globale Parallelisierung von Sprache und Musik mit sich bringt, ergeben sich zwar je nach sach-, theorie- und ideengeschichtlichem Kontext immer wieder neu. Dennoch lassen sich bereits vorab einige generelle Feststellungen treffen, die die terminologische Komplexität und Problematik des Topos beleuchten und auch ihre Konsequenzen für dessen historische Rolle und Aufschlußhaltigkeit andeuten.
1) Ebenso wenig wie hinter dem Allgemeinbegriff Sprache steht hinter dem Topos Tonsprache ein geschlossenes Sprachkonzept. Vielmehr sind mit dem Wort Sprache dank seiner hohen Allgemeinheit und Offenheit je nach Auffassung und Aussageabsicht unterschiedliche Sprachbegriffe und teilweise sogar gegensätzliche Sprachideale verbunden und über den Topos Tonsprache an die Musik herangetragen worden – wobei mit der Globalformel oft genug nur eine spezielle Ansicht oder ein partikulares Ideal ad hoc vertreten und gegenüber der Musik geltend gemacht wurde. Mithin ist die jeweilige Auslegung und Handhabung der Tonsprach-Formel weit weniger als bei Fachtermini im engen Sinne (weit weniger auch als bei den meisten der oben erwähnten metaphorischen Detailbezeichnungen) an regelrechten Begriffsbestimmungen oder eingebürgerten Verwendungstraditionen orientiert und von der konkreten Kompositionsgeschichte her geprägt, dafür um so stärker situationsbedingt, positionsbezogen und funktionsabhängig. So fügen sich die verschiedenen Toposverwendungen auch kaum zu einer „Begriffsgeschichte" (nicht einmal zu „Begriffsgeschichten") zusammen: ähnlich wie bei den vergleichbar offenen Wortbildungen → mus. Prosa und → unendliche Melodie lassen sich in der Regel allenfalls charakteristische Auslegungs- und Verwendungstrends unterscheiden, die beziehungslos nebeneinander herlaufen können und gelegentlich (wie etwa das bes. hartnäckig vertretene Ideal wortsprach-analoger semantischer Deutlichkeit) ungeachtet kompositorischen Wandels über lange Zeit hinweg in fast buchstäblicher Wiederholung begegnen.
2) Kompliziert wird die terminologische Problematik noch dadurch, daß sich das Wort Sprache ebenso als Metapher wie als (linguistischer) Terminus technicus auf die Musik beziehen läßt: die Musik ist, so muß der Topos differenziert und präzisiert werden, nicht nur „gleichsam eine Sprache", sondern auch tatsächlich „eine Sprache". Die klare logische Unterscheidung dieser beiden Auslegungsmöglichkeiten (die auf zwei verschiedenen Sprachbegriffen beruhen) ist wichtig nicht zuletzt hinsichtlich der Verbindlichkeit des Topos, d.h. hinsichtlich der Frage, welche Aussagen über Musik er zu decken vermag, und welche Folgerungen im Blick auf Musik aus ihm gezogen werden können. Denn als Metapher bietet das Wort Sprache lediglich ein Vorstellungsmodell, das von der bloßen Vergleichbarkeit von Musik und (Wort-)Sprache ausgeht und von sich aus veranschaulichend nur das Feld einschlägiger Detailuntersuchungen umreißen, keinesfalls aber die Musik auf „Sprachähnlichkeit" schlechthin festlegen kann. Das metaphorische Verhältnis besagt, daß die Musik ebenso gut auch keine Sprache ist. Als linguistischer Terminus wiederum bringt das Wort lediglich zum Ausdruck, daß die Musik als ‚Sprache' ein ‚Kommunikationssystem' bzw. ein ‚Zeichensystem' unter anderen ist, das gemäß seiner spezifischen Aufgabe auch anders als die Wortsprache aufgebaut sein und funktionieren kann. Gleichgültig also, ob das Wort Sprache als Metapher oder als Terminus gebraucht wird: irgendwelche Erwartungen oder Ansprüche an die Musik oder Vorbehalte gegenüber der Musik (oder gegenüber bestimmten Arten von Musik) lassen sich mit dem Topos allenfalls verdeutlichen, nicht aber begründen oder rechtfertigen.

Nun erschöpft sich die historische Rolle und Wirksamkeit der Tonsprach-Formel aber keineswegs in der klassischen pragmatisch-heuristischen Topos-Funktion, als eine Such- und Rahmenformel jeweils diejenigen Momente musikalischer „Sprachähnlichkeit" bzw. „Sprachlichkeit" zu einer Art „Begriff" musikalischer Sprache zusammenzuführen, die in einer bestimmten kompositionsgeschichtlichen Periode als für die Musik konstitutiv (zumindest als relevant) gelten. Vielmehr ist sie immer wieder auch auf eine Weise verwendet worden, als sei sie selbst bereits ein fertiges Argument („Da ja die Musik eine Sprache ist…"). Hat der Topos, wohl vor allem infolge seiner unmittelbaren Plausibilität, hinsichtlich der Grenzen seiner Verbindlichkeit schon seit dem 18. Jh. irritiert, so ist er seit der Verschärfung der Auseinandersetzungen zwischen den mus. „Richtungen" und „Parteien" in Deutschland um die Mitte des 19. Jh. vielfach suggestiv-apodiktisch unter Verabsolutierung bloßer Teilmomente des „Tonsprachlichen" auch zur Verteidigung bzw. Durchsetzung oder zur Bekämpfung von Positionen herangezogen worden. Mancher Beleg ist dementsprechend weniger unter dem Aspekt fachlich bemühter Begriffsbildung und Kommunikation als unter dem Aspekt ideenpolitisch motivierter polemischer oder apologetischer Verwendung schlagwortartigen Charakters zu interpretieren, wobei Zweck und Stoßrichtung der Aussage bes. ins Gewicht fallen.

3) Die herausragende Rolle des Topos Tonsprache in der musiktheor. und musikästhetischen Diskussion der letzten Jahrhunderte ist allerdings nur damit zu erklären, daß im Ausgang von der Tonsprach-Formel – im Blick also auf das überwiegend als Vorbild betrachtete Modell der Wortsprache – tatsächlich Wesentliches über die Musik ausgesagt werden kann und auch ausgesagt worden ist: weil die Musik in vielfältiger Hinsicht sprachähnlich und (grob gesagt) vom 16. bis ins 20. Jh. hinein sogar essentiell sprachähnlich ist. So sind es meist die jeweils ausschlaggebenden Auffassungen oder die leitenden Idealvorstellungen von Musik, die mit Hilfe gerade dieser Formel artikuliert worden sind. Freilich besteht – pointiert gesagt – die positive Funktion des Topos Tonsprache als einer Such- und Rahmenformel zum Auffinden und Ordnen geeigneter Gesichtspunkte auch dabei vor allem darin, von der globalen Tonsprach-Formel selbst weg-, genauer noch: herunterzuführen, hin zur Konkretisierung und Präzisierung dessen, was sich über Art, Umfang und theor. bzw. ästhetische Bedeutung mus. „Sprachähnlichkeit" oder „Sprachlichkeit" jeweils begründetermaßen auch wirklich aussagen läßt: und zwar mit Hilfe eines entsprechend konkreten und präzisen Spezialvokabulars, das die jeweils relevanten Detailaspekte auch eindeutig als solche erfaßt, benennt und eingrenzt.

Andererseits erlangen für den Historiker aber auch die fragwürdig-pauschalen Verwendungen der leicht zugänglichen und anpassungsfähigen, bis zur ideologischen Korrumpierbarkeit verfügbaren und zugleich respektheischenden Prestigeformel von der Tonsprache nicht selten ihren spezifischen Quellenwert. Bieten sie ihm doch einen bes. unvermittelten Einblick in den Charakter musikgeschichtlicher Situationen, Positionen, Konstellationen: in Tendenzen, Präferenzen, Stereotype der Rezeption und damit auch in typische Ausprägungen kollektiven mus. Bewußtseins mit seinen jeweils bezeichnenden und bestimmenden Identifikations- und Abgrenzungsbedürfnissen, die ihrerseits auf die Kompositionsgeschichte selbst zurückgewirkt haben.

Angesichts der außerordentlich komplizierten Auslegungs- und weitverzweigten Verwendungsgeschichte des Topos muß sich die anschließende Darstellung freilich auf eine dispositionsartige Zusammenfassung der dominierenden Gedanken und Impulse mit wenigen exemplarischen Belegen beschränken, ohne zugleich auch noch den vielfältigen Wechselbeziehungen, Übergängen und Überschneidungen nachzugehen, so wie sie auch die symptomatischen Probleme nur sporadisch wird andeuten können (Einzelheiten bei Reckow 1977).

Auf den Gebrauch des Ausdrucks Tonsprache für ein akustisches Signalsystem, das vor allem militärischen Zwecken dienen sollte – vgl. die einschlägigen Art. in den Musiklexika seit Häuser (1828) und Andersch (1829) – geht dieser Beitrag nicht ein.

Für Detailbezeichnungen, die aus der Sprach- und Dichtungstheorie übernommen (oder von dort in ihrer Aussage mitbestimmt) wurden, sind eigene Beiträge vorgesehen und z. T. bereits publiziert (→ *Clausula, Copula, Kadenz, Musikalische Prosa, Punctus*).

I. Der Topos Tonsprache verdankt seinen Ursprung nicht der allgemeinen Einsicht in die zahlreichen Analogien und Gemeinsamkeiten zwischen (Wort-)Sprache und Musik, sondern ist wahrscheinlich entstanden in Zusammenhang speziell mit den sprachphilosophischen Bemühungen seit dem frühen 17. Jh. um eine characteristica universalis;

vgl. M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *De la voix*, Prop. XLVII: *A sçavoir si l'on peut inuenter la meilleure langue de toutes les poßibles*: Si l'on pouuoit inuenter vne langue dont les dictions eussent leur signification naturelle, de sorte que tous les hommes entendissent la pensee des autres à la seule prononciation sans en auoir appris la signification, comme ils entendent que l'on se réjouit lors que l'on rit, et que l'on est triste quand on pleure, cette langue seroit la meilleure de toutes les possibles: car elle feroit la mesme impression sur tous les auditeurs, que feroient les pensees de l'esprit si elles se pouuoient immediatement communiquer entre les hommes comme entre les Anges (65).

Die Musik wurde dabei als eine NATÜRLICHE UNIVERSALSPRACHE AUS AFFEKTLAUTEN in Betracht gezogen. Bereits Mersenne bezeichnet die „accents" von Rede und Gesang („inflexions" bzw. „modifications" der Tonhöhe, aber auch der Tonintensität) ausdrücklich als „la parole, ou le discours des passions" (*op. cit., De l'art de bien chanter* III: *De la musique accentuelle* 368). Der Allgemeinbegriff Sprache selbst wurde in einschlägigen Erörterungen allerdings erst seit dem 18. Jh. auf die Musik angewandt.

(1) Aus dieser Tradition heraus wurde die Tonsprach-Formel seit der frz. Aufklärung gern dazu gebraucht, der anthropologischen Überzeugung von der immer und überall gleichen menschlichen Natur wie auch den hierauf gegründeten KOSMOPOLITISCHEN IDEALVORSTELLUNGEN Nachdruck zu verleihen.

(a) So wurde mit dem Hinweis auf die im Vergleich mit den „konventionellen" („künstlichen") Wortsprachen weit universellere „Verständlichkeit" der Musik zugleich ÜBERNATIONAL-„ALLGEMEINMENSCHLICHE" KOMMUNIKATION UND VERSTÄNDIGUNG propagiert;

vgl. M.-P. G. de Chabanon, *Observations sur la musique* (Paris 1779): La nature… a voulu que le chant fût une langue universelle… Quoi! les langues, les idiômes, les dialectes, les patois varient au point que souvent on n'entend pas le paysan de son

village, et la Musique est *une* par toute la terre… Le Huron chante comme le Laboureur de Vaugirard! Ce que l'un a conçu, l'autre l'entend tout d'abord et l'exécute (105f. u. 103);

(b) nationale bzw. regionale Unterschiede des mus. Idioms wurden mit Hilfe der vermittelnden Kategorie eines mus. DIALEKTS erklärt;

vgl. J. Fr. Le Sueur, *Exposé d'une musique une, imitative, et propre à chaque solemnité* (Fête de l'Assomption) (Paris 1787): Mais, dira-t-on, la Musique d'un peuple à l'autre ne doit pas différer comme la langue: la musique n'est-elle pas une langue universelle? Cela est vrai: son langage doit être entendu dans tous les pays; mais elle a différens dialectes (50).

(2) Demgegenüber neigten dtsch. Autoren zumal seit der Romantik unter dem Eindruck einer VÖLKISCH VERENGTEN POLITIK- UND SPRACHVORSTELLUNG dazu,

(a) gestützt auf den entsprechend einseitig ausgelegten Tonsprach-Topos eher die VÖLKISCH-NATIONALE BESONDERHEIT, später sogar die RASSISCHE BEDINGTHEIT UND BEGRENZTHEIT mus. Kulturen und ihrer Zugänglichkeit zu behaupten, also aus ihrem wachsenden Abgrenzungsbedürfnis bes. gegenüber der sog. „westlichen" Kultur heraus das Unterscheidende und Trennende nicht allein zu betonen, sondern zu verabsolutieren;

vgl. R. Eichenauer, *Musik und Rasse* (München 1932): „nur soweit" komme „der Vorstellung einer ‚gemeineuropäischen, allen verständlichen Musiksprache' … Wirklichkeit zu…, wie die gesittungsmäßige Vorherrschaft der nordischen Rasse" reiche (275).

(b) Solchen Tendenzen korrespondiert das Gewicht, das in Deutschland dem Konzept einer mus. MUTTERSPRACHE zugefallen ist, das schon beim deutschtümelnden Schumann wiederholt begegnet –

so etwa im Bericht über den *Sechsten Quartettmorgen* (1837) in Wendung gegen Meyerbeer, der „von allen europäischen Nationen borgt zu seinem Kunstwerk": „Ich aber lobe mir meine Muttersprache, rein gesprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und klangvoll…" (ed. Kreisig I, 345) –,

und das alsbald unverhohlen auch der gezielt antisemitischen Polemik dienen sollte. Umgekehrt gewann die Tonsprach-Formel in der unter I. (1) (a) skizzierten Funktion (mehrfach in Verbindung gebracht mit Goethes Idee einer „Weltliteratur") für liberale dtsch. Autoren erhebliches Gewicht als Kampfparole gegen den Antikosmopolitismus vom Verdikt über das Junge Deutschland bis zum Dritten Reich;

vgl. Fr. Brendel, *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper* (NZfM XXIV, 1846): Wie Göthe den Gedanken der Weltliteratur aussprach, und eine solche als die Aufgabe der Zukunft bezeichnete, so muß auch die Tonkunst – und die Musik ist ja gerade ihrer Natur nach die universelle Sprache – sich auf einen allgemeinen Standpunct erheben, und dem lebendigen Verkehr der Völker zum Ausdruck dienen (62).

II. Die Nachahmungs- und Wirkungsästhetik seit dem frühen 18. Jh. interessierte sich für die Musik „als eine (Nachahmung der) Sprache" vor allem in ihrer Eigenschaft als ein ZEICHENSYSTEM;

vgl. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris 1719) I, 45: Les signes naturels des passions que la Musique rassemble…, doivent donc les [sc. paroles] rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir.

Demgemäß orientierte sie hieran auch ihre Auslegung des Topos Tonsprache.

(1) Dabei wurde einerseits der UNTERSCHIED zu anderen Zeichensystemen herausgearbeitet: die Musik wurde als EINES DER SYSTEME NATÜRLICHER ZEICHEN klassifiziert, die ihrerseits mit spezifizierenden Ausdrücken wie Sprache der Natur, der Leidenschaften, der Affekte, nach der Jahrhundertmitte häufiger auch als Sprache des Herzens, der Empfindungen, der Seele, nach 1800 überwiegend als Sprache des Gefühls oder des Gemüts gegenüber den „konventionellen" Systemen (Sprache der Begriffe, der Ideen, des Verstandes) abgehoben wurden. Zur Unterscheidung von den anderen „natürlichen" Systemen wurde die Musik mitunter sogar eigens als „melodische Sprache der Leidenschaft" (J. Ph. Kirnberger), „Tonsprache der Empfindungen" (E. L. Gerber) usf. noch präziser gefaßt.

(2) Andererseits ließ sich die bis weit ins 19. Jh. weiterwirkende und z. B. in der „mus. Hermeneutik" H. Kretzschmars und der Theorie des „sozialistischen Realismus" erneut aktualisierte Zeichenlehre vielfach von dem rationalistischen Ideal speziell WORTSPRACHANALOGER DEUTLICHKEIT UND BESTIMMTHEIT leiten;

vgl. H. Goldschmidt, *Gedanken zu einer nicht-aristotelischen Musikästhetik* (1964): Entscheidend sei hier nur hervorgehoben, daß die allgemeinen semiotischen Kriterien der Sprache voll und ganz auf sie [sc. die Musik] zutreffen. Sie betreffen in gleicher Weise jeweils die syntaktische, sigmatische, semantische, symptomatische und pragmatische Funktion… Ist es heute noch notwendig, den Begriff ‚musikalische Sprache' undefiniert nur als Metapher zu gebrauchen? (zit. nach: *Um die Sache der Musik*, Lpz. 1970, 287f.).

Dieses Ideal wurde durch die Theorien der 2. Hälfte des 18. Jh. noch bekräftigt, die den Ursprung von Musik und Sprache aus einer gemeinsamen Wurzel behaupteten und daraus auf eine genuine Ähnlichkeit beider Systeme folgerten;

vgl. J. N. Forkel, *Allg. Geschichte der Musik* I (Lpz. 1788): Die Ableitung und Vermehrung ihrer Ausdrücke aus den ersten Lauten der Empfindung, der Bau und die Zusammensetzung derselben, um Empfindungen oder Begriffe nicht nur zu wekken, sondern auch bestimmt und ohne alle Zweydeutigkeit zu wecken und mitzutheilen, kurz alle Eigenschaften, welche die eine zur vollkommenen Sprache des Verstandes machen, machen auch auf ähnliche Art die andere zur vollkommenen Sprache des Herzens… Wer also die Beschaffenheit der einen kennt, kann durch die Bemerkung der unter beyden herrschenden Aehnlichkeit, leicht zum richtigen und vollkommenen Begriff der andern geführt werden (2).

Die Zeichenlehre verband mit dem Topos deshalb bevorzugt die Erwartung von (WORT-)SPRACHÄHNLICHKEIT der Musik in eben diesem semantischen Sinne.

(a) Dtsch. Autoren forderten unter Berufung auf den Tonsprach-Topos (den sie bisweilen geradezu im Sinne einer Gleichsetzung mit der Wortsprache „beim Wort" genommen zu haben scheinen) sogar ein regelrechtes „ÄHNLICHMACHEN" von Musik und Wortsprache in dieser speziellen Richtung, da man ja „durch die geschickte und sinnreiche Folge der Töne mit jenen [sc. „ächten Schwestern", nämlich der Dicht- und Redekunst] nach einem Ziele rennen" wollte (J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, 75. Stück, Lpz. ²1745, 684). Und so bedauerten sie folgerichtig die begrenzte Eignung der Musik hierzu als „einen Mangel, einen

Sprachfehler" (wie es noch bei Kretzschmar heißt: *Anregungen zur Förderung mus. Hermeneutik* [1902], zit. nach den Ges. Aufsätzen II, Lpz. 1911, 172);

vgl. Chr. G. Krause, *Von der mus. Poesie* (Bln 1752): die Töne enthielten „zwar eine Sprache", aber doch „nur [!] die Sprache der Begierden und Leidenschaften", so daß wir bei ihnen „dennoch nach aller Mühe nicht so gut und so deutlich" wüßten, „was sie sagen wollen, als solches bey den Worten geschicht, weil wir damit nicht bis auf die einzele Dinge herunter kommen können" (42).

(b) Frz. Autoren hingegen anerkannten bei ihrer zeichentheor. Auseinandersetzung mit dem Topos die Musik im allgemeinen als AUSDRUCKSMEDIUM EIGENER STRUKTUR, EIGENER FUNKTION UND EIGENEN RECHTS, so daß auch die Formel langage mus. selbst zu einem prätentionslosen musiktheor. Terminus technicus hat werden und bis in die Gegenwart bleiben können;

vgl. RousseauD (1768), Art. *Expression*: La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le Choix des Instrumens et des Voix sont les élémens du langage musical (208).

Denn im Vergleich mit der semantischen Leistungsfähigkeit der Wortsprache kam es ihnen eher auf den größeren NUANCENREICHTUM, die stärkere AUSDRUCKSINTENSITÄT und zusehends auch auf die PHANTASIEANREGENDE UNGEBUNDENHEIT dieses Ausdrucksmittels als spezifische Vorzüge der Musik an, ohne daß sie das Ideal von sprachähnlicher Deutlichkeit und Bestimmtheit ignoriert hätten.

Zwar beriefen sich auch dtsch. Autoren mehrfach auf den der Wortsprache unerreichbaren Nuancenreichtum der Sprache der Empfindungen; doch geschah dies meist entschuldigend-kompensierend im Blick auf den soeben erwähnten „Mangel". Symptomatisch für die z.T. erheblich vergröbernde Problemsicht und -darstellung der dtsch. Autoren ist etwa ein Detail aus dem Literaturbericht zum Art. *Ausdruck in der Musik* in Sulzers *Allg. Theorie* (Lpz. ²1792). Hier wird dem Abbé Morellet die Behauptung untergeschoben, „daß, weil die Musik sich eben des Organes bediene, als die Sprache, sie auch eine wirkliche [!] Sprache, und dieser vollkommen gleich [!] sey" (I, 275). Bei Morellet indes lautet der angezogene Satz schlicht:

De l'expression en musique (Mercure de France, Nov. 1771): La musique s'exécutant par le même organe que la langue parlée..., devient elle-même une langue (114).

Und im folgenden gilt ihm die Musik gerade nicht als „wirkliche Sprache" schlechthin, sondern – und zwar auch dies nur „en grande partie" – speziell als eine „langue métaphorique", die Instrumentalmusik gar nur als eine „langue à voyelles".

III. Genie-Ästhetik und mus. „Sturm und Drang" erzeugten im letzten Drittel des 18. Jh. nicht zuletzt unter dem Eindruck der wachsenden Bedeutung der Instrumentalmusik auch in Deutschland Vorbehalte gegen die Auslegung des Topos gemäß dem allzu rationalistischen Ideal gewissermaßen „buchstäblicher" Sprach-Nachahmung. Doch wurde deshalb die Tonsprach-Formel selbst nicht preisgegeben; nur wurde anstelle der (Wort-)Sprachähnlichkeit nun umgekehrt eine SELBSTÄNDIGKEIT der Musik postuliert, der – unter offenkundig frz. Einfluß – eine entsprechend weite und flexible Auslegung des Tonsprach-Topos im Sinne eines EIGENSTÄNDIGEN AUSDRUCKSMITTELS des autonom schaffenden und (sich selbst) ausdrückenden Künstlers Rechnung trug. Die regelgebende Rhetorik wurde als sprachliche Modelldisziplin nach und nach durch die inspirationsorientierte Poetik bzw. durch die Poesie selbst abgelöst;

vgl. C. F. Michaelis, *Ueber das Idealische der Tonkunst* (AmZ X, 1808): Vollendete musikalische Werke haben ihren Werth nicht etwa blos darin, dass sie etwas anders vorstellen, etwas anders bedeuten, sondern in dem, was sie selbst sind, in ihrem eigenen unvergleichlichen Wesen... Der Tonkünstler... bildet sich seine Sprache selbst... Die Musik empfängt durch keine schon bestehende Sprache ihr Gesetz, sondern ist ihre eigene Gesetzgeberin, indem sie selbst aus dem Innersten der Menschheit fließt und also nur den ewigen Gesetzen der Harmonie sich unterwirft, die in dem Wesen der vernünftigen und zugleich sinnlich organisirten Individuen gegründet sind (450f.).

(1) Von dieser jetzt gelegentlich so genannten „selbstständigen Sprache der Leidenschaften" (J. A. Hiller, Einl. zu seiner Chabanon-Übers. *Ueber die Musik und deren Wirkungen*, Lpz. 1781, S. IX) wurden bis ins 19. Jh. hinein vor allem Eigenschaften wie FASSLICHKEIT und BEKANNTHEIT erwartet, und damit zugleich eine SPONTANE NACHVOLLZIEHBARKEIT der vom Komponisten nicht mehr nachgeahmten, sondern („unmittelbar") ausgedrückten Leidenschaften, Empfindungen, Gefühle – die sich als solche indes auch jetzt noch deutlich und bestimmt identifizieren lassen sollten, und die der Hörer auch als solche zu identifizieren hatte.

(2) Die Kunsttheorie seit der dtsch. Frühromantik ging hierüber insofern noch entschieden hinaus, als sie schöpferische Selbständigkeit auch dem hörenden Subjekt zubilligte und die Tonsprach-Formel dementsprechend in Richtung auf eine OFFEN-EVOKATIVE FÄHIGKEIT der Musik neu interpretierte. Als „stumm-beredte Sprache" ausgegeben, galt die Musik nach diesem Topos-Verständnis insbes. während der 1. Hälfte des 19. Jh. als ein orakelhaft-vieldeutiges Medium, das uns „alle dem überläßt, was wir empfinden oder denken wollen. Sie weckt nur das Vermögen dazu, sie belebt die innre Kraft" (Horstig, *Dürfen Töne die Sprache begleiten?*, BlnMusZtg II, 1806, 50). Nicht irgendeine Bestimmtheit, sondern gerade die Unbestimmtheit faszinierte nun an dieser Art von Sprache;

vgl. R. Schumann (nach Novalis), *Denk- und Dichtbüchlein* (1833/34): Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat (ed. Kreisig I, 19).

IV. Auch jene dtsch. Autoren, die sich seit dem späten 18. Jh. gegen den „platten Gesichtspunkt der sog. Natürlichkeit" wandten, „nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein" sollte (Fr. Schlegel, *Athenäum* [1798], Fragm. 444) – womit ebenso die „nachahmende" wie die „selbständige" Sprache der Empfindung gemeint war –, nahmen deshalb noch keineswegs von der Tonsprach-Formel selbst Abstand. In Anlehnung an jenes traditionsreiche mystisch-theologische Sprachkonzept, demzufolge die Sprache als solche bereits religiöse SEINSOFFENBARUNG sein sollte, konnte diese Formel nun vielmehr im Sinne einer „höheren Sprache" (einer „Sprache, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie?, und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte": W. H. Wackenroder, *Die Wunder der Tonkunst*, in: *Phantasien über die Kunst* [1799], ed. L. Schneider, Heidelberg 1938, 207) neu verstanden und so zugleich mit RELIGIÖS-WELTANSCHAULICHER BEDEUTSAMKEIT erfüllt werden, die ihrerseits den neuplatonischen Vorstellungen von der göttlichen Wirksamkeit in allen Bereichen der Wirklichkeit entgegenkam;

vgl. K.Ph.Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien von 1786 bis 1788* (1792/93): Ist nicht alles in der Natur voller Bedeutung, und ist nicht alles Zeichen von etwas Größern, das in ihm sich offenbaret?... Lesen wir nicht in jedem kleinen Theile des Gebildeten die Spuren des Größern, das sich darin abdrückt? – Auf diese Weise wird alles, was uns umgiebt, zum Zeichen; es wird bedeutend, es wird zur Sprache (ed. Schrimpf, Tübingen 1962, 201f.).

Für die Kunstwerke gilt dasselbe wie für die Natur, so daß der Moritz-Schüler Wackenroder sie als „zwei wunderbare Sprachen" nebeneinanderstellen kann:

Die eine der Sprachen, welche der Höchste selber von Ewigkeit zu Ewigkeit fortredet, die ewig lebendige, unendliche Natur, ziehet uns durch die weiten Räume der Lüfte unmittelbar zu der Gottheit hinauf. Die Kunst aber ... (eine Art von Schöpfung, wie sie sterblichen Wesen hervorzubringen vergönnt ward) – sie schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres, und zeigt uns das Unsichtbare, ich meine alles was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797], ed. cit. 70).

Weite Verbreitung und nachhaltigen Einfluß in Deutschland erlangte das religiös-weltanschauliche Tonsprach-Konzept vor allem dank seiner zentralen Rolle in der Willens-Metaphysik A.Schopenhauers (aus der es später R. Wagner und seine Anhänger für ihre eigene Musik-Ideologie übernahmen); sei es doch der Komponist, der „das innerste Wesen der Welt" zu „offenbaren" vermöge und „die tiefste Weisheit" ausspreche „in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat" (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I [1818], ed. Deussen 307).

Noch Th.W.Adorno hat sich, vermittelt wohl durch die Sprachphilosophie W. Benjamins, das logosmystische Tonsprach-Konzept zu eigen gemacht. Freilich ist die Musik für ihn nicht mehr selbst schon, wie für Schopenhauer, die „heilige, geheimnißvolle, innige Sprache der Töne" im Sinne des frühromantischen Offenbarungsbegriffs der Sprache, sondern vermag, als „Sprache sui generis", auf die „wahre Sprache" nur noch zu verweisen. Hierin liege der „theologische Aspekt" der Musik:

vgl. *Fragment über Musik und Sprache* (1956): Was sie sagt, ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen... Sie verweist auf die wahre Sprache als auf eine, in der der Gehalt selber offenbar wird, aber um den Preis der Eindeutigkeit, die überging an die meinenden Sprachen (*Quasi una fantasia*, Ffm. 1963, 11f.).

V. Direkt gegen die als einseitig und unzureichend erkannten „Natürlichkeits"-Vorstellungen des 18.Jh. war auch ein weiteres Sprachkonzept gerichtet, das die Sprache – und von hier aus auch speziell die mus. Sprache – im Unterschied zu allem zeitlos Naturgegebenen als ein geschichtlicher Ausbildung und Veränderung unterworfenes Kulturphänomen betrachtete.

(1) Hegel, der die vieldeutige Tonsprach-Formel selbst eher mied, schuf die Voraussetzungen für ein dialektisches Tonsprach-Konzept, demzufolge die Musik einesteils bereits ein sehr hohes Ausbildungsniveau erreicht habe, andernteils aber, als Medium des „schaffenden Geistes", auch neuen Entwicklungen offen bleiben müsse;

vgl. A.Wendt, *Ueber die der Musik gesetzte Bestimmung, die Sprache nachzuahmen* (Cäcilia I, Mainz 1824): das Tonsprach-Konzept der Hegelianer, wie es Wendt entwirft, setzt zunächst „ein gegliedertes Ganzes von hörbaren Beziehungen" voraus: „Wenn auch der Schrei die einzelne abgebrochene Empfindung verräth, so kann man dies doch keine Sprache nennen". Als „gegliedertes Ganzes" wiederum könne die mus. Sprache nur „das Erzeugnis einer reifern Entwickelung und Ausbildung" sein. Es hieße nachgerade, „das Vollkommenere und Ausgebildetere nach dem Unvollkommeneren und Unausgebildeten gestalten, wenn man behaupten wollte, die Musik solle die Sprache überhaupt nachahmen"; denn im bloßen Sprechen stelle das „Gesetz für den Ausdruck der Empfindungen... nur unvollständig sich dar". Im übrigen liege auch „in den Gefühlen selbst etwas Veränderliches... Die Gefühle entwickeln sich mit den Vorstellungen und Bestrebungen des Menschen. Die herrschenden Ansichten und Neigungen des Menschen, welche zu verschiedenen Zeiten wechseln, modificiren daher auch den Gefühlsausdruck. Auch darin ist die Tonkunst Kunst der Zeit..." (267f. u. 272f.).

Auch Hanslick kam es bei seiner Topos-Auslegung vor allem auf die Aussage an, daß die Musik nicht das „rohe, körperliche Material" sei, wie die „umgebende Natur" es bietet, sondern „geistfähiges Material", mithin – ebenso wie die Wortsprache – „langsam und allmälig entstandene Schöpfung des menschlichen Geistes", die „im Zeitverlauf neue Bereicherungen und Veränderungen erfahren" werde (*Vom Musikalisch-Schönen*, Lpz. 1854, 84, 35, 86f.).

(2) Seit der Mitte des 19.Jh. wurden die beiden Momente des dialektischen Tonsprach-Konzepts im Streit der dtsch. mus. „Richtungen" und „Parteien" zusehends aus ihrer wechselseitigen Bindung herausgelöst, in polemischer oder apologetischer Absicht verabsolutiert und einander geradezu entgegengesetzt.

(a) Konservativ ausgerichtete Autoren behaupteten nun einseitig die „grammatische" Endgültigkeit des gegenwärtigen Ausbildungsstandes –

vgl. Fr.Hinrichs, *R.Wagner und die neuere Musik* (Halle/S. 1854): die „Bildung" (d.h. Ausbildung) der Sprache finde „die Grenze einer relativen Vollkommenheit, sie macht Abschlüsse, über die keine Zukunft hinauskommen kann"; und was das Komponieren betreffe, so werde wohl gleichfalls „Niemand bestreiten, daß... wir eine Höhe der Entwicklung erreicht haben, welche nothwendig voraussetzt, daß das Material der musikalischen Sprache grammatisch bewältigt ist" (54) –,

(b) während die Vertreter und Anhänger der mus. „Fortschrittspartei" auf der prinzipiellen Unabschliessbarkeit der Weiterentwicklung mus. Ausdrucksmittel mit der Freiheit auch zum „Unerhörten" bestanden;

vgl. Fr.Liszt, Rez. von A.B.Marx, *Die Musik des neunzehnten Jh. und ihre Pflege* (1855): Die Kunst ist nie etwas anderes als eine der Sprachen gewesen, die sich der menschliche Gedanke und das menschliche Gefühl je nach Bedürfnis geschaffen haben (Ges. Schriften V, Lpz. 1882, 195).

Diesem Tonsprach-Konzept korrespondiert jener Topos der Genie-Verehrung, nach dem der schöpferische Künstler nicht nur sein eigenes „Idiom" spreche, sondern seine Sprache überhaupt „selbst schmiede". Er hat seine wohl extremste Auslegung in den Apologieversuchen der Wiener Schule gefunden;

vgl. E.Krenek, *Grundideen einer neuen Musikästhetik* (1937): Das, was die Tonsprache in unserem Sinn ausmacht, ist... eine allgemeine, aber charakteristische Struktur, die dem Material vom Gedanken erteilt wird... Immer ist der Gedanke souverän, und

der neue Gedanke schafft sich auch eine neue Sprache... Die Musik beruht nicht auf Skalen, welche bestimmte Tonsprachen oder Tonalitäten schaffen, sondern der Gedanke schafft die Tonsprache, aus der man eine Skala ableiten kann, wenn man will (zit. nach: *Zur Sprache gebracht*, München 1958, 269f. u. 274).

VI. In dem Maße, in dem zumal seit dem frühen 20.Jh. kompositorische Richtungen auseinanderstrebten und neue Musik den Vorwurf der „Unverständlichkeit" auf sich zog, wuchs auch das Bedürfnis nach einer Bestandsaufnahme dessen, was überhaupt noch die gemeinsame Basis des zeitgenössischen Komponierens ausmachte. Und auf eben diesen FUNDUS AN GEMEINSAMKEITEN zielte auch das Tonsprach-Konzept, mit dem die neue Musik nun zusehends (vor allem seit P. Bekkers Buch *Neue Musik*, Bln 1919) konfrontiert wurde: ein zunächst primär heuristisch-analytisches Konzept, das auf der Idee einer gemeinsamen, aber nicht starren, sondern sich mit den Werken verändernden Grundlage von Elementen und Regelungen basiert und eine gewisse Homogenität des auf solcher Grundlage Geschaffenen anvisiert. Es ist z.B. noch vorausgesetzt, wenn R. Stephan 1967/68 angesichts des „gegenwärtigen Zustandes der Musik" feststellt:

Das Neue der Neuen Musik, in: *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, hg. von H.-P. Reinecke (Mainz 1969): In der Neuen Musik zehrt das Besondere das Allgemeine auf... Das große Erbe der alten, klassischen und romantischen Musik ist aufgezehrt, die Tonsprache nicht nur in ihre Elemente zerfallen, sondern buchstäblich atomisiert, und zwar so gründlich, daß von Tonsprache eigentlich gar nicht mehr gesprochen werden kann. Nichts ist mehr vorgegeben, kein Formschema, keine Satztechnik, ja selbst allgemeine Vorstellungen und Begriffe, wie Motiv, Thema, Entwicklung, Steigerung, Durchführung, Höhepunkt usf., sind der Sache in keiner Weise mehr angemessen (49f. u. 52f.).

Des näheren lassen sich zwei recht unterschiedliche Fassungen dieses Tonsprach-Konzepts ermitteln:

(1) Im romanischen und angelsächsischen Bereich dominiert ein relativ eng bestimmtes Konzept im Sinne jenes mus. ALLGEMEINEN, das durch den Komponisten und seinen ‚Stil' jeweils erst seine besondere Anwendung und damit auch seine besondere Prägung erfährt;

vgl. I. Strawinsky, *Poétique mus.* (Paris u. New York 1942): Le style est la façon particulière dont un auteur ordonne ses concepts et parle la langue de son métier. La langue est l'élément commun aux compositeurs d'une Ecole ou d'une époque déterminée (ed. Seferis, Cambridge, Mass. 1970, 90).

2) Der in der Regel weitere, emphatischere, aber auch unschärfere Wortgebrauch in der Tradition der dtsch. Musiktheorie und Musikästhetik dagegen, der vielfach noch Vorstellungen der Genie- und Ausdrucksästhetik anklingen läßt, schließt meist auch MOMENTE DES PERSÖNLICH-BESONDEREN mit ein, sofern er diese nicht sogar akzentuiert;

vgl. Thr. G. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters* (Mozart-Jb 1950): Die Sprache Mozarts hat sich wohl die Errungenschaften seiner Zeit, den galanten und empfindsamen Stil, den Affektwechsel, die Symmetrien, die Homophonie, die Leichtfaßlichkeit, die Liedhaftigkeit, und was noch sonst, angeeignet. Ihr musikalischer Wortschatz ist durch die niedlichen oder auch saftigen Wendungen der späteren Buffa bereichert worden. Aber ihr Gehalt ist daraus nicht zu verstehen. In der geistigen Haltung knüpft sie an Pergolesi an, sie verwirklicht das dort nur Angedeutete (81f.).

Aus diesem Grunde werden die Kategorien von ‚Sprache' und ‚Stil' häufig nicht nur nicht gegeneinander abgehoben, sondern sogar mehr oder weniger gleichgesetzt. So gibt A. Halm dem zweiten Buch seiner *Zwei Kulturen der Musik* (München 1913) zwar die Überschrift: *Von Sprache und Stil*, möchte aber „unter Sprache und Stil nicht Verschiedenes verstehen..., sondern etwas, was ich weder mit Sprache allein, noch auch mit Stil allein genügend zu kennzeichnen glaube... Das Fremdwort ‚Diktion' käme wohl dem näher, was ich hier unter ‚Sprache' verstehe" (S. XXXII);

vgl. Zofia Lissa, *Fragen der Musikästhetik* (Berlin 1954): Den Begriff ‚Sprache' kann man... ruhig durch ‚Komplex der Ausdrucksmittel' ersetzen im Sinne der Art, in der man sich der für eine Epoche typischen Ausdrucksmittel bedient, und noch einfacher durch den Begriff Stil. Wenn wir mit dem Ausdruck ‚Stil' die Art meinen, in der man sich eines Komplexes technischer Mittel, Konstruktionsmittel bedient, die für eine bestimmte Zeit und für ein bestimmtes Milieu typisch sind..., dann wird uns der Begriff Stil vorzüglich den rein metaphorischen Gebrauch des Begriffs ‚Sprache der Kunst' ersetzen (269).

Lit. (Auswahl; Einzelnachweise bei Reckow 1977): A. SCHERING, C. Ph. E. Bach u. das „redende Prinzip" in der Musik, JbP für 1938, XLV, Lpz. 1939 (Neudruck in: Vom mus. Kunstwerk, hg. von Fr. Blume, Lpz. 1949); W. SERAUKY, Die mus. Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850 (Univ.-Archiv, Bd. XVII), Münster i.W. 1939; W. GURLITT, Musik u. Rhetorik. Hinweise auf ihre gesch. Grundlageneinheit, Helicon V, 1944 (Neudruck in: Musikgeschichte u. Gegenwart, hg. von H. H. Eggebrecht, Bd. I, BzAfMw I, Wiesbaden 1966); H. H. EGGEBRECHT, Musik als Tonsprache, AfMw XVIII, 1961 (Neudruck in: Musikalisches Denken, Wilhelmshaven 1977); R. DAMMANN, Der Musikbegriff im dtsch. Barock, Köln 1967; C. DAHLHAUS (Hg.), Beitr. z. mus. Hermeneutik (Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. 43), Regensburg 1975; DERS., Die Idee d. absoluten Musik, Kassel u. München 1978; FR. RECKOW, „Sprachähnlichkeit" d. Musik als terminologisches Problem. Zur Gesch. d. Topos Tonsprache, Habilschrift Freiburg i. Br. 1977 (Druck als Bd. IV der Neuen Studien z. Musikwiss. der Akademie d. Wiss. u. d. Lit. zu Mainz in Vorber.).

Fritz Reckow, Freiburg i. Br. 1979

Transitus

lat., zu transire, Übergang, Durchgang.

I. Terminus der lat. Grammatik und Rhetorik. (1) Varro (1. Jh. v. Chr.) bezeichnet mit transitus die ABWANDLUNG VON VERBEN UND NOMINA IN KONJUGATION UND DEKLINATION. (2) Transitio gilt seit der Rhetorik *Auctor ad Herennium* (um 85 v. Chr.) als Terminus für die VERKNÜPFUNG VON TEILEN DER REDE. Quintilian (1. Jh. v. Chr.) spricht in diesem Zusammenhang von transitus, versteht darunter aber eher reizvolle ÜBERGÄNGE (z. B. durch Verstellungskunst des Redners), die er nicht als Figur klassifiziert. In Übersetzung von μεταβολή bezeichnet er den WECHSEL DES RHYTHMUS als transitus. (3) Als Gedankenfigur wird bei Charisius (2. Hälfte 4. Jh.) der transitus personarum angeführt, die PLÖTZLICHE WENDUNG AN EINE PERSON in der Rede; der Sprechende verbirgt dabei die eigene Meinung und argumentiert indirekt. Ähnlich, aber in Zuordnung zu den Wortfiguren beschreibt Pseudo-Rufinian den rhetorischen transitus. (4) Adverbial gebraucht bedeutet „in transitu" bzw. „per transitum" NEBENBEI, RASCH oder FLÜCHTIG. Die Wendung „per transitum [sc. dicit poeta]" begegnet häufig im Vergilkommentar des Servius (4. Jh.).

II. (1) Als Terminus der spätantiken Musiktheorie bezeichnet transitus bei Martianus Capella (Anfang 5. Jh.) entsprechend griech. μεταβολή den WECHSEL, die VERÄNDERUNG DES TETRACHORDGESCHLECHTS (tr. per genus), DES SYSTEMS (tr. per systema), DER TONART (tr. per tonum) ODER DES ETHOS (tr. per modulationem). (2) In den Musiktraktaten des Mittelalters wird bei der – relativ seltenen – Verwendung von transitus bzw. transire vielfach, wenn auch meist unausgesprochen, auf den transitus-Begriff des Martianus Capella Bezug genommen, vor allem auf den transitus per systema, der als ÜBERGANG VOM PLAGALEN ZUM AUTHENTISCHEN AMBITUS verstanden wird. Da diese Erweiterung des ambitus der Norm widerspricht, verbindet sich mit dem Wort transitus häufig die Vorstellung des Regelwidrigen. Im rhythmischen Bereich verwendet Robertus de Handlo (1326) transire für den BEDEUTUNGSWECHSEL IN DER NOTATION. (3) Vom 12. Jh. an bezeichnet transitus – zunächst vereinzelt – bei der Beschreibung von Stimmverläufen die (UNGEWÖHNLICHE) WENDUNG EINER STIMME, meist in negativem Sinn des IRREGULÄREN (Tritonusbeziehung u. ä.). (4) Hieronymus de Mor. (zw. 1272 u. 1304) wählt das Wort transire für Anweisungen zur INTERVALLPROGRESSION (Weiterführung der Sexte) und transitio als Definitionswort für die MUTATION. Der anon. Pariser Traktat (1375) spricht im letzteren Zusammenhang von transitus.

III. (1) Guilelmus monachus (um 1480) bezeichnet eine ORNAMENTALE KLAUSEL als „transitus sive passagium". (2) Als Bezeichnungsfragment für „transitus in coniunctas" beschreibt transitus bei Ramos de Pareja (1482) die ANWENDUNG CHROMATISCH VERÄNDERTER TÖNE. Gaffurius (1496) kennt transitus in der gleichen Bedeutung, wenn auch in anderem systematischen Zusammenhang (musica ficta und Permutation). (3) In der Kontrapunktlehre formuliert Gaffurius die Lizenz der „celeri transitu" DURCHGEHENDEN DISSONANZ im Wert einer Minima oder Semibrevis. (4) Im 16. Jh. wird transitus wie bei Gaffurius in der Mutationslehre und im Kontrapunkt verwendet und bezeichnet (a) die PERMUTATION, (b) die INTERVALLPROGRESSION und (c) das RASCHE DURCHGEHEN EINER DISSONANZ. Bei der durchgehenden Dissonanz wird der zeitliche Aspekt hervorgehoben durch Weiterentwicklung von celer transitus zu celeritas (Dreßler 1564), einer offenbar an der Poetik Scaligers (1561) orientierten Bezeichnung. Als weiterer Terminus wird commissura (Froschius 1535) eingeführt.

IV. (1) Mersenne (1644) knüpft bei transitus als INTERVALLPROGRESSION an den älteren Plinius an, der Farbübergänge in der Malerei (ἁρμογή) als „commissuras et transitus" bezeichnet hatte. (2) Chr. Bernhard (nach 1664) wählt Transitus als Terminus für die Durchgangsdissonanz. Er kennt drei Arten dieser Figur: Transitus (später Tr. regularis) als UNBETONTE DURCHGANGS- BZW. WECHSELDISSONANZ, Quasi-Transitus (später Tr. irregularis) als RELATIV BETONTE DURCHGANGSDISSONANZ, und – im Stile recitativo – Transitus inversus (später Quasitransitus!) als EMPHATISCH BETONTE DISSONANZ. Darüber hinaus liegt der Transitus vielen Figurae superficiales zugrunde. (3) Scheibe (1745) betrachtet den Transitus nicht mehr als Figur sondern als ELEMENTARE KOMPOSITIONSREGEL. (4) Heinichen (1728) bezieht Transitus auf den Akkord und bezeichnet als Transitus regularis den unbetonten DURCHGANG EINES AKKORDFREMDEN TONES IM BASS, als Transitus irregularis den BASSVORHALT. In weiterem Sinne gelten ihm auch Baßläufe zu entfernteren Tönen als Transitus. Die Begründung der frei eintretenden Dissonanz liegt für Heinichen in der Annahme einer Anticipatio transitus, der VORWEGNAHME EINER DURCHGANGSDISSONANZ. (5) Kirnberger (1776) bezeichnet als transitus mixtus die UNMITTELBARE FOLGE VON UNBETONTER UND BETONTER DURCHGANGSDISSONANZ in der gleichen Stimme.

I. Seit dem 1. Jh. v. Chr. dient das Wort transitus in der lat. Grammatik und Rhetorik als Äquivalent zu μετάβασις (Übergang, Veränderung).

(1) Varro bezeichnet in seiner Analogielehre die ABWANDLUNG (Flexion) VON VERBEN UND NOMINA nach ihren Kasus- bzw. Personalendungen als transitus:

De lingua latina (um 43 v. Chr.) X, 52: Primum genus [sc. analogiae] est ortum ab similitudine in rectis casibus, secundum ab similitudine quae est in obliquis, tertium ab similitudine quae est in transitibus de casu in casum (ähnlich IX, 108f. vom Verb).

(2) Seit der anon. Rhetorik *ad Herennium* gilt transitio als Terminus für DIE VERKNÜPFUNG VON TEILEN DER REDE:

Auctor ad Herennium (um 85 v. Chr.) IV, 26, 35: Transitio vocatur, quae cum ostendit breviter, quid dictum sit, proponit item breviter, quid sequatur. Proficit haec aliquantum exornatio ad duas res; nam et quid dixerit commonet et ad reliquum comparat auditorem.

Quintilian nennt diesen Übergang transitus. Er lehnt künstliche Übertreibungen dabei ab:

Inst. oratoria (um 95 n. Chr.) IV, 1, 76f.: Quotiens autem prooemio fuerimus usi, tum sive ad expositionem transibimus sive protinus ad probationem, id debebit in principio postremum esse, cui commodissime iungi initium sequentium poterit. Illa vero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius velut praestigiae plausum petat (ed. Radermacher 1959, I, 198).

Dagegen hebt er – im Zusammenhang mit der Mimesis – als reizvolle Nuance des transitus ÜBERGÄNGE hervor, die sich aus der Vortäuschung mangelnder Vorbereitung des Redners ergeben können, ohne jedoch derartiges als Figur zu klassifizieren:

op. cit. IX, 2, 59–61: Sunt et illa iucunda et ad commendationem cum varietate tum etiam ipsa natura plurimum prosunt, quae simplicem quandam et non praeparatam ostendendo orationem minus nos suspectos iudici faciunt...., unde etiam venusti transitus fiunt, non quia transitus ipse sit schema (ibid. II, 158f.).

An anderer Stelle vergleicht er differenziertere Abstufungen zwischen den drei rhetorischen Stilen (genus subtile, medium, grande) mit Zwischentönen beim Kitharaspiel; dabei verwendet er transitus in mus. Bedeutung:

op. cit. XII, 10, 68: Eademque musicis ratio est, qui cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent spatia illa nervorum, atque his, quos interposuerunt, inserunt alios, ut pauci illi transitus multos gradus habeant (ibid. II, 416).

Offenbar spielt Quintilian damit auf den WECHSEL des Tetrachordgeschlechts (*μεταβολή κατὰ γένος*) an, die Durchsetzung der Diatonik mit Chromatik und mit Enharmonik. Daß der Gebrauch des Wortes transitus im Sinne von *μεταβολή* Quintilian vertraut war – lange vor Martianus Capella, dem diese Übersetzung meist zugeschrieben wird –, ergibt sich aus folgender, den Unterschied zwischen Rhythmus und Metrum betreffender Stelle:

op. cit. IX, 4, 50: Sunt et illa discrimina, quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certae clausulae, illi, quo modo coeperant currunt usque ad *μεταβολήν* id est transitum ad aliud rhythmi genus (ibid. II, 207f.).

(3) Im Figurenkatalog des Charisius (2. Hälfte 4. Jh.) wird als transitus die PLÖTZLICHE WENDUNG AN EINE BESTIMMTE PERSON angeführt (Apostrophierung). Der Sprechende bringt die eigene Meinung dadurch indirekt, aber um so eindringlicher zur Geltung:

De arte grammatica IV, 5: Per transitum sive transmutatione personarum [sc. fit schema dianoeas], cum a nostra ad alteram personam transimus et per illam transfigurantes quod volumus retinemus, ut: ‚Thesprote, siquis sanguine exortum tuo / prolem inter aras sacrificas sacram immolet, / quid meritus hic sit, dubium id an cuiquam fuat?‘ Hic a sua persona in aliam transit, ut argutans per illam ostenderet quid vellet increpare (ed. Barwick ²1964, 374).

Dies entspricht der *μετάβασις* der griech. Rhetorik. Ähnlich beschreibt Pseudo-Rufinian diese Figur. Er wählt als Beispiel die Leichenrede des Aeneas auf Pallas (Vergil, *Aen.* XI, 45ff.) und nennt die Figur „variatio aut transitus“ (Halm, *Rhet. lat. min.* 54).

(4) Steht in den bisher angeführten Bedeutungszusammenhängen das Moment der Veränderung, des Übergangs in eine andere Denk- oder Ausdrucksform im Vordergrund, so tritt der zeitliche Aspekt des RASCH Vollzogenen oder NEBENBEI, NUR FLÜCHTIG Angedeuteten in der adverbialen Wendung „in transitu“ (Tacitus, Quintilian) hervor, die sich teilweise mit der Figur der praeteritio berührt. Der Vergilkommentar des Servius (4. Jh.) bezeichnet knappe, unterschwellige Andeutungen des Dichters, deren Bedeutsamkeit dem Leser entgehen könnte, fast regelmäßig als „per transitum [sc. dicta]“.

II. (1) In Anlehnung an Quintilian verwendet Martianus Capella transitus als Übersetzung von *μεταβολή* in ausschließlich mus. Zusammenhang (*De nuptiis Mercurii et Philologiae* [Anf. 5. Jh.] IX, 964) zur Bezeichnung des WECHSELS bzw. der VERÄNDERUNG VON TETRACHORDGESCHLECHT, SYSTEM (Verlagerung der Mese), TONART ODER ETHOS:

Nunc de transitu modulantium. Transitus est alienatio vocis in alteram figuram soni. Fit autem transitus modis quatuor: per genus, ⟨ut⟩ ab enarmonio aut in chroma aut in diatonon; vel per systema, ut a principali principalium si forte in subprincipalem aut in aliud forte systematum, aut cum de coniunctis ad divisas transitum facimus; vel per tonum, cum a Lydio vel in Phrygium vel in alium tropum cantilena transducitur; vel per modulationem, cum ex alia specie modulandi in aliam transilimus, vel cum a virili cantilena transitus in femineos modos fit.

Ob die Stelle von Aristeides Quintilianus übernommen ist – so Schäfke, der hier eine Textlücke bei Aristeides annimmt und sie nach Martianus ergänzt –, mag offenbleiben. Sie findet sich ähnlich auch in der *Eisagoge* des Kleoneides (cap. 13, JanS 205) und bei Bakcheios (§ 50–58, JanS 304f., wo sieben Arten der *μεταβολή* angeführt werden, und § 88: dort die vier von Martianus übernommenen Arten: *κατὰ τόπον, τόνον, σύστημα* und *μελοποιίαν*, JanS 312). In der Überlieferung der transitus-Lehre des Martianus wird der Terminus durch Remigius Altiss. (2. Hälfte 9. Jh.) mit permutatio und commutatio interpretiert (GS I, 78); Gaffurius ersetzt das in der *Practica musicae* (Mailand 1496) noch verwendete Wort später durch conversio bzw. permutatio (*De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Mailand 1518, II, cap. 24–30), WaltherL (1732) in Anlehnung an BrossardD durch mutatio.

(2) Bei der Verwendung von transitus bzw. transire in den Musiktraktaten des Mittelalters wird vielfach, wenn auch nicht ausdrücklich, auf den transitus-Begriff des Martianus Capella Bezug genommen, dessen Werk zeitweise außerordentlich verbreitet war. Die Erklärung des Wortes chroma bei Boethius spielt auf den „transitus per genus“ an. Der Wandel in der Gestalt (superficies) der Tetrachorde wird mit Farbübergängen verglichen:

Boethius, *De inst. mus.* (Anf. 6. Jh.) I, 21: Tractum est autem hoc vocabulum, ut diceretur chroma, a superficiebus, quae cum permutantur, in alium transeunt colorem (ed. Friedlein 213).

Der „transitus per systema“ wird im Mittelalter als ÜBERGANG VOM PLAGALEN ZUM AUTHENTISCHEN AMBITUS verstanden. Während Remigius Altiss. „per systema“ mit „per magnitudinem“ kommentiert (GS I, 78), heißt es in der *Alia musica* (Ende 9. Jh.):

Nam hypodoricus in Doricum transit, si suam octavam excesserit (GS I, 131a).

Entsprechend formuliert Hermannus Contractus die Unterscheidung von autenticus und subiugalis tropus:

Musica (um 1050): Patet..., quod autenticis regulariter in graves, subiugalibus similiter non sit transitus in excellentes (GS II, 139a).

Der Begriff des tonus mixtus diente später zur Überbrükkung der Kluft von Theorie und Praxis. Doch haftet bis ins 16. Jh. hinein an dem Wort transitus vielfach das Odium des Unzulässigen.

Dies gilt besonders in der Frage des „transitus per tonum“, des späteren tonus commixtus. In seiner 1274 verfaßten

Scientia artis musicae übt Elias Salomonis heftige Kritik an denjenigen, die es als besondere Kunstfertigkeit ansehen,

...quando cantus transibit de natura unius toni in naturam alterius (GS III, 57).

Und der Verfasser des *Tertium principale* (spätes 14.Jh.) erklärt:

Omnes praedicti modi sive toni ita naturaliter inter se divisi sunt ut numquam unus modus de sede sua transiens in loco alterius manere praevalet (CS IV, 246a).

In Übertragung auf den rhythmischen Bereich bezeichnet Robertus de Handlo (1326) mit transire den BEDEUTUNGSWECHSEL IN DER NOTATION:

Sciendum est quod longa vel semilonga in fine ligaturarum vel obliquitatis habens tractum ascendentem transit a vi plice in erectam [rectam?] longam, quando nota vel pausa sequens invenitur ibi quo plica tendit (CS I, 399b).

Walter Odington verwendet um 1300 transire im Zusammenhang mit der mutatio modorum (CSM 14, 133: VI, 6, 31, = CS I, 241a).

(3) Vom 11.Jh. an lassen sich transire und transitus – zunächst vereinzelt – bei der Beschreibung von Stimmverläufen belegen, und zwar vorwiegend für UNGEWÖHNLICHE WENDUNGEN EINER STIMME: Sprünge, Tritonusbeziehungen oder Stimmkreuzungen. Der von griech. μεταβολή herrührende Bedeutungsgehalt des Wortes transitus (Wechsel, Veränderung) bleibt dabei teilweise, wenn auch abgeschwächt, erhalten. So wird im Versteil des Mailänder Organumtraktates (um 1100) eine Stimmkreuzung folgendermaßen beschrieben:

Cantus vero transit in .G. organum ad tertium (ed. Eggebrecht, V. 107).

In dieser dem ursprünglichen Wortsinn von transire augenscheinlich aufs beste entsprechenden Verwendungsweise klingt zugleich an, daß es sich um einen ungewöhnlich großen Sprung (gr. Sexte abwärts) handelt, der den Ambitus der Oktave sprengt.
Guido von Eu (12.Jh.) kritisiert an einem Neuma des 3. Tons die Verwendung von h zwischen a und c:

tam in neumate quam in seculorum ita debuisset temperari transitus ille, ut neque tonus neque semitonium ibi fieret (CS II, 187).

Am Neuma des 5. Tons tadelt er die mancherorts gebräuchliche Tritonusbeziehung:

quedam ecclesie facientes in principio neumatis transitu⟨m⟩ a finali prius per ditonum deinde per semiditonum talem subiungentes compositionem, in qua tritonus inventatur (CS II, 187).

In beiden Fällen wird mit transitus ein nach Meinung des Autors regelwidriger Verlauf der Melodie beschrieben. Stärker noch kommt dies im 23. Kap. der *Summa musicae* (um 1300) zum Ausdruck:

Item aliud vitium in cantu novo debet caveri, ne interveniat in eo intervallum irregulare..., quemadmodum si transitus fieret ab Elami ad B molle vel e converso. Et assimilatur hoc vitium propositioni falsae, quae a dialectico multum vitatur (GS III, 238a–b).

Die Verknüpfung des Wortes transitus mit der Vorstellung des IRREGULÄREN dürfte zu seiner seltenen Verwendung beigetragen haben.

(4) Die späterhin geläufige Verwendung von transire und transitus zur Beschreibung von INTERVALLPROGRESSIONEN geht offenbar auf Hieronymus de Mor. zurück. Er scheint transire erstmals auf die Möglichkeiten der Weiterführung eines nicht konsonanten Intervalls bezogen zu haben, allerdings nicht auf die große Sexte – wie wenig später Marchettus von Padua (*Lucidarium* [1318], GS III, 83) und viele andere Autoren – sondern auf die kleine Sexte:

Tract. de musica (zw. 1272 u. 1304), cap. 15: Semitonium autem cum diapente est [sc. consonantia] per accidens, retorto scilicet immediate semitonio ut in diapente transeat; vel tono intenso ut in duplex diatessaron, quod similiter per accidens est consonantia, vel etiam ditono, ut transeat in diapason (ed. Cserba 65).

Die zeitliche Dimension ist hier nicht erwähnt, doch bedeutet transire von Hause aus ein relativ rasches „Vorüber- bzw. Hinübergehen", im Gegensatz zu transmeare oder transgredi. Es fällt auch auf, daß in verwandten Zusammenhängen oft currere oder transcurrere steht. Eine der ältesten Beschreibungen der Durchgangsdissonanz, die des Jacobus Leod., ist dafür charakteristisch:

Speculum musicae II (frühes 14.Jh.), cap. 38: Cum enim [sc. tonus] in proportione fundetur superparticulari, non debuit omni concordia privari, licet illa sit modica respectu illius quam dicit diapente, quia proportio eius est septima inter superparticulares proportiones, et non sic de prope reducitur ad unitatem. Item quod non perfectam dicat tonus discordiam sed aliquam includit condordiam iudicio patet sensus. Si quis enim unisonando dicat: fa fa fa, alius simul dicat: fa sol la, concordat aliqualiter sol cum fa. Est autem inter fa et sol ascendendo tonus intensus et, e converso, descendendo, tonus remissus. Sed, cum tonus imperfectam dicat concordantiam, non est in discantibus utendum ipso in principio et terminis perfectionum, sed in mediis et quasi currendo (CSM 3, II, 95f.: 27).

Dieser zeitliche Aspekt fehlt im allgemeinen in den Aussagen der Theoretiker über Konsonanzverhältnisse, die ja bestimmt sind durch die Zeitlosigkeit von Proportionen. Er spielt jedoch, wenn auch unwägbar, mit in des Hieronymus Definition der MUTATION. An die Stelle des Definitionswortes „divisio" (Guido von Arezzo) setzt er das weniger zeitneutrale „transitio":

op. cit., cap. 12: Mutatio est sub una clave et eadem unisona transitio vocis in vocem (ed. Cserba 49).

Der jetzt in Berkeley befindliche anon. Pariser Traktat (1375) spricht im Zusammenhang mit der Mutation bereits von transitus. Bei Intervallen, die eine reguläre Mutation ausschließen (z.B. übermäßige Sekunde, Tritonus u.a.), greift er zum Auskunftsmittel der „disiuncta" – einer Art Permutation, die als „vehemens transitus" definiert wird:

Quia ab una deductione sepe sit [fit?] transitus ad aliam in cantu quod absque mutatione vocum bono modo fieri non potest licet aliquis fiat per disiunctas. Est enim disiuncta vehemens transitus ab una deductione in aliam absque quacunque vocum mutatione ibi fieri possibile (f. 4; nach M. Bent 82).

III. (1) Als Bezeichnung für eine ORNAMENTALE KLAUSEL erscheint das Wort transitus bei Guilelmus monachus (nach Bukofzer und Besseler um 1480). In dem Abschnitt über den contrapunctus Anglicorum heißt es:

De preceptis artis musicae, cap. VI: Item, si post primam notulam vel secundam reperiantur duae notulae existentes sub eodem puncto, hoc est, sub eadem riga vel eodem spatio, prima debet

facere transitum sive passagium existentes sub eodem puncto et sono. Item, ultima notula eundem quoque facit transitum sub eodem puncto et sono (CSM 11, 38).

Es handelt sich um eine Kolorierung bei Tonwiederholungen des c.f. und bei Schlußbildungen im Fauxbourdon, über deren Ausführung Guilelmus keinerlei Angaben macht. Daraus möchte man schließen, daß er für die Verwendung von transitus im Sinne einer melodischen Klausel bereits auf Verständnis rechnen konnte. Da er aber das vieldeutige Wort durch „sive passagium" (aus ital. passaggio relatinisiert) verdeutlicht, ist dieser Schluß nicht zwingend.

*

Exkurs: In Erwägung zu ziehen bleibt immerhin die Möglichkeit, daß „sive" hier für „aut" steht. Dann wäre „transitus sive passagium" nicht als Erklärung des einen Wortes durch das andere sondern als Alternative zu verstehen. Diese Hypothese hätte jedoch nach dem Sprachgebrauch des Guilelmus wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Alternativ gebraucht er „sive" nur in der Wiederholung (z.B. „sola semibrevis et minima imperficiunt omnes figuras sive a parte ante, sive a parte post, sive a parte ante et a parte post" [16], dagegen [55] „in cantu prosaico sive prosarum, hoc est sequentiarum..."). Es muß demnach als unwahrscheinlich gelten, daß mit transitus etwas wesentlich anderes gemeint ist als ein „passagium". Umgekehrt könnte aber die in III. (2) zu erörternde Bedeutung von transitus (Halbtonschritt) für die Art des „passagium" einen Anhaltspunkt geben.

*

(2) Ramos de Pareja versteht unter transitus die ANWENDUNG CHROMATISCH VERÄNDERTER TÖNE, die zustande kommt durch die Einbeziehung der sog. voces coniunctae (B, cis, es, fis und as sowie entsprechend eine Oktave höher). Zwar bezieht sich dieser transitus-Begriff, der offenbar an den antiken transitus per genus anknüpft, primär auf die Einfügung von Semitonia, er wird aber auch bei der Apotome und beim tonus verwendet. Ramos versteht transitus demnach nicht ausschließlich als ein bestimmtes Intervall (den mittels einer „coniuncta" gebildeten Halbton), sondern zugleich allgemeiner, als chromatische Veränderung durch das Auftreten von Tönen, die den drei Stammhexachorden fremd sind:

De musica tract. (1472, gedruckt 1482) II, 2, cap. 4: Igitur cantores aut instrumentorum pulsatores numquam faciunt transitum a voce sive chorda ♭ in ♮ nec e contra... In monochordo vero perfecto multa loca sunt, in quibus transitus in cantu evitandus est... Est enim prima vox sive chorda a, secunda vero prima ♭ mollis coniuncta [= der Ton B]. Hic enim transitus bonus est, quoniam per semitonium, quod symphoniis adaptatur, distare visae sunt. Sed a prima ♭ in b [= von B nach H] transitus non fit, quoniam illud semitonium non cantatur, quod apotome vocatum est (ed. Wolf, BIMG II, 99f.).

Ganztonschritte unter Verwendung von coniunctae nennt Ramos folgerichtig „transitus una [sc. voce] dimissa" (bzw. „intermissa"). Daß er dabei zwischen „toni boni" und „mali" unterscheidet, veranlaßte Gaffurius zu der kritischen Marginalie, jeder Ganzton der Proportio sesquioctava sei „bonus et rectus, etiamsi extremi soni coniuncti sint sive ficti" (BIMG II, 100). Der Passus bei Ramos, auf den sich diese Anmerkung bezieht, lautet:

op. cit.: Transitus autem tonorum bonorum atque malorum, qui non ad sequentem sed una [sc. voce] semper in hoc instrumento dimissa fit, sic declaratur: Ab a in b tonus bonus est, quia ex semitonio maiore et minore componitur, et a prima ♭ mollis coniuncta [= B] in c similiter. Eodem modo a littera b in prima(m) ♮ [= von H nach cis], a qua ad secundam ♭ [= von cis nach es] malus. Ceteri vero transitus tonorum una intermissa semper singuli sunt boni (ibid. 100).

Bei größeren Intervallen spricht Ramos nicht mehr von transitus, wohl aber bei der Diskussion der Sext-Oktav-Klausel, die sich an der Frage der Stimmung der zwischen a und g (in Ramos' Buchstaben: inter h et g) liegenden coniuncta entzündet. Er lehnt das Verfahren der Praktiker, diesen Ton als zu cis konsonierende Quinte (also als gis) zu disponieren, ab, da diese Quinte unnütz sei, selten vorkomme und eigentlich überhaupt nicht verwendet werden sollte. Den Einwand, gis sei für die Sext-Oktav-Klausel auf a nötig, weist er mit dem Hinweis zurück, daß vielmehr der Tenor in diesem Falle zu b zu erniedrigen sei:

op. cit.: Verum si quis dicat: ad hoc ponitur, ut, cum tenor descendit ad a per b, discantus habeat sextam maiorem in illa tendens ad diapason h [= a], respondemus, quod nunc in tenore debet fieri variatio, hoc est descendere per primam ♭ mollis coniunctam, quae sexta maior est ad g. Et sic fiet transitus non solum ita bonus, verum melior, dulcior atque suavior (ibid. 101).

Hier scheint der Begriff des transitus neben der chromatischen Veränderung in einer Stimme die sachlich damit verknüpfte Intervallprogression bereits mitzuerfassen.
Ramos gibt zwar keine Definition für das, was er unter transitus versteht. Aus seiner Verwendungsweise des Wortes ergibt sich aber, daß es als Bezeichnungsfragment für „transitus in coniunctas" anzusehen ist. Wesentliche frühere Bedeutungen sind in dieses Bezeichnungsfragment eingegangen: Das Moment der Veränderung und die Beschreibung eines ungewöhnlichen Verlaufs werden in der Beziehung auf die Chromatik zusammengefaßt.
Gaffurius verwendet transitus in der gleichen Bedeutung, jedoch in anderem systematischen Zusammenhang, in dem Kap. über die musica ficta:

Practica musicae (Mailand 1496) III, 13: Persaepe etiam plerique pronuntiant sol sub la semitonii intervallo; quum potissime proceditur his notulis la sol la incipiendo in Alamire rursusque in ipsam terminando, ut *Salve regina*. Atque item inter sol et fa incipiendo et terminando in Gsolreut hoc transitu sol fa sol: quod Ambrosiani plerumque modulari solent. Non enim syllaba fa semitonium perficit sed ipsa semitoniaei intervalli dimensio duobus sonis circumscripta. Quum igitur in Exachordis Guidonicae traditionis fictam hanc progressionem quaesieris: acutiores singulorum tonorum notulas maiore subtrahes semitonio: eas fa syllaba ac littera b rotunda describendo: permutatione ducente: qua fit ex tono transitus in semitonium (f. ee III).

Die Verwendung von transitus im letzten Satz bedarf keiner Erläuterung, bietet aber einen sicheren Anhaltspunkt dafür, daß transitus im zweiten Satz – wie auch bei Ramos – als Bezeichnungsfragment steht. Gaffurius greift aber mehrfach zur Verdeutlichung – transitus in semitonium, transitus maioris semitonii u.ä. –, da er das Wort auch in anderen Zusammenhängen verwendet. Im gleichen Kap. beschreibt Gaffurius die Errichtung der Hexachorde auf B, A und F. Das Hexachord auf A erklärt er so:

op. cit.: Quodsi in Cfaut gravem fa permutaveris in mi per transitum maioris semitonii in acutum: Exachordum huiusmodi in Are initium assumet (ibid.).

Transitus beschreibt hier die chromatische Veränderung von ursprünglich festliegenden voces des Hexachords durch Permutation. (Riemann übersetzt „Hinauf- bzw. Tieferrücken des Leittons" [*Gesch. d. Musiktheorie*, Lpz. 1898, 338]).

Der Sache nach liegt eine Übertragung des antiken transitus per genus vom Tetrachord auf das Hexachord nahe, mit dem entscheidenden Unterschied freilich, daß die Hexachorde in ihrer Struktur gleich bleiben. Daß Gaffurius die einschlägige Stelle bei Martianus Capella kannte, bezeugt er selbst:

op. cit.: I, 4: Multimodas insuper sonorum mutationes clerici protestantur. Est enim Mutatio apud Baccheum Alteratio subiectorum seu Alicuius similis in dissimilem locum transpositio... Verum huiusmodi mutationem Martianus transitum appellat: quem vocis variationem in alteram soni figuram interpretatur (f. a VI').

Im gleichen Kap. begründet Gaffurius dann die Notwendigkeit der Mutation auf dreifache Weise. In allen drei Begründungen spricht er von transitus. Zumal der letzte Satz des folgenden Zitats zeigt mit dem Hinweis auf die „tonorum permixtio" (die dem transitus per tonum des Martianus entspricht), daß er den antiken Terminus (im Sinne von *μεταβολή*) bewußt auf die Mutationslehre überträgt. Mit der Wahl und der Verwendungsweise dieses Terminus, der im Mittelalter mit Vorliebe für Regelwidrigkeiten gebraucht wurde, setzt Gaffurius an die Stelle eines scharf umgrenzten und von Verboten eingeengten Hexachordsystems eine Darstellung, die schon von der Terminologie her die Überschreitbarkeit jener Grenzen hervorhebt und das System mit der mus. Realität seiner Zeit in Einklang zu bringen sucht:

op. cit. I, 4: Constat enim tribus de causis mutationem fieri oportere. Primo ut supra et infra unumquodque exachordum voces ipsae modulato transitu possint in acutum intendi atque remitti in gravitatem. Secundo: ad concipiendum suavioris modulationis transitum. plerumque enim non minus melitum et suavem cantum reddit variata vocum qualitas quam permutata quantitas modulati soni. solet quandoque b mollis qualitas in locum ♮ quadrae deducta (quod Ambrosiani saepius observant) modulationem reddere suaviorem. Tertio ad faciliorem consonantium figurarum scilicet diatessaron ac diapentes transitum in tonorum permixtione dispositum (f. a VIIf.).

(3) Für die spätere Bedeutungsentwicklung wichtiger wurde Gaffurius' Verwendung des Wortes transitus in der Kontrapunktlehre, bei der Frage der Dissonanzbehandlung. Nach Besprechung der Konsonanzen sagt er von den übrigen Intervallen (Sekunde, Quarte, Septime):

op. cit. III, 2: Reliquae autem sonorum coniunctiones insuaviter aurium sensum ledunt, quum simul extremae feriuntur chordae, puta secunda et quarta simplex et septima ac quae ipsis simplicioribus aequisonant [= ihre Oktaverweiterungen]; inde ab ipsis contrapuncti elementis disiunctae sunt, quippe quae (nisi velocissimo mensurae temporalis transitu) nullum consequuntur stabilem locum (f. dd I).

Transitus ist hier auf den Zeitablauf bezogen und bedeutet (rasches) Vorübergehen, ebenso wie bei der Modifikation dieser übergeordneten Regel durch Zulassung der dissonierenden Synkope und der „celeri transitu" DURCHGEHENDEN DISSONANZ im Wert einer Minima oder Semibrevis:

op. cit. III, 4: Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aeque respirantis: in contrapuncto discordantiae subiacere non potest, ut artis posuere magistri. similiter et brevem notulam discordantem non admittunt. corrumpit enim concentus naturam et suavitatem ipsa discordantia quum nota est. Quae vero per sincopam et ipso rursus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto. Id enim in omnibus fere cantilenis contingit, ut quum imperfectam continemus concordantiam ex qua immediate per contrarios organizantium motus ad perfectam sibi propinquiorem proceditur: tunc minima seu etiam semibrevis ipsam perfectam immediate praecedens erit discordantia scilicet vel secunda quum ex tertia in unisonum pervenitur: vel quarta quum in quintam prodeunt: vel septima quum ad aequisonantem octavam prosiliunt (f. dd III-III').

Ähnlich wie in den Dissonanzregeln des Tinctoris (*De arte contrapuncti* II, 22–33), der übrigens das Wort transitus nicht verwendet, steht bei Gaffurius die zeitliche Dauer der Dissonanz im Vordergrund. Der „velocitas dissonantiae" des Anon. XI (Mitte 15. Jh., CS III, 463), dem „quasi currendo" des Jacobus Leod. (s. oben II. (4)) wird mit der Angabe von Notenwerten bzw. Prolationen (Tinctoris) ein exakter Maßstab angelegt. Zwar wird auch das stufenweise Passieren der Dissonanz beschrieben, doch ohne das Wort transitus. Der Umstand, daß aus Gaffurius' Formulierung „celeri transitu" im 16. und 17. Jh., zumal im dtsch. Sprachbereich, „Celeritas" wird, weist darauf hin, daß nicht etwa der tonräumliche Parameter, sondern der zeitliche als bestimmend verstanden wurde. Eine Übersetzung von „celer transitus" mit „schneller Durchgang" (Riemann, *op. cit.* 334) schließt zwar eine solche Auffassung nicht aus, doch ist das Wort „Durchgang" in der neueren Musiktheorie einseitig tonräumlich determiniert (Sechter: „Womit der Raum einer Terz ausgefüllt wird").

(4) Während die Durchgangsdissonanz bei den ital. schreibenden Autoren meist als „cattiva" bezeichnet wird, findet sich in den lat. Traktaten des 16. Jh. das Wort transitus vorwiegend in drei Zusammenhängen: in der durch Einbeziehung der coniunctae erweiterten Mutationslehre (a), bei Intervallprogressionen, hier überwiegend auf die Sext-Oktav-Klausel bezogen (b), und zur Bezeichnung der rasch vorübergehenden Dissonanz (c).

(a) Belege für die Rezeption des Terminus in der Mutationslehre finden sich u. a. bei Anon. Riemann (um 1500, MfM 1897, 152), Dietrich Tzwyvel (*Introductorium musicae pract.* 1513, ed. Kaiser 222ff.) und bei Stephano Vanneo (*Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, f. 16ff.). Transitus bezeichnet hier den Vorgang der Permutation (von mi nach fa), aber auch die mutatio mentalis.

(b) Vanneo beantwortet die schon bei Marchettus von Padua (*Lucidarium*, 1318) behandelte Frage, warum die große Sexte sich eher zur Oktave als zur Quinte wendet, obwohl diese doch näher liege, ähnlich wie Marchettus mit dem Hinweis auf den übergeordneten Rang der Oktave, die eine Königin unter den Intervallen sei „... Regina..., cui arctius sexta iam praelibata innixa iacebit, si a penultima ad suprani ultimam per semitonium transitum feceris, tenore per tonum descendente" (f. 76). Noch bezieht sich transitus hier auf nur eine der beiden Stimmen. Demgegenüber ist in der folgenden Regel bei Calvisius (*Melopoeia*, 1592) die Bedeutungsentwicklung zur INTERVALLPROGRESSION bereits vollzogen: „Ex perfectis ad imperfectas facilis est transitus..." (f. E 5).

(c) Komplizierter ist die Rezeption der von Gaffurius nur adverbial im Hinblick auf das RASCHE DURCHGEHEN EINER

Dissonanz gebrauchten Wendung „celeri transitu". Gallus Dreßler (*Praecepta musicae poeticae*, 1564) gebraucht die gleiche Wendung (ed. Engelke 223 u. 227), hat aber als Oberbegriff „celeritas": „Quibus rationibus admittuntur [sc. dissonantiae]? Duabus rationibus: videlicet syncopatione et celeritate" (ibid. 221). Dissonanzen im Wert einer Semibrevis fallen nicht mehr unter die Lizenz der Celeritas. Der größte „propter celeritatem" zulässige Dissonanzwert ist die Minima. Im *Erotematum musicae* von Fr. Beurhaus (1573) fehlt der Begriff der Celeritas. Die Dissonanzwerte entsprechen denen des Gaffurius, an den er sich eng anlehnt. Die scheinbar stärkere Hervorhebung des tonräumlichen Aspekts beruht wohl im wesentlichen auf der knapperen Formulierung:

At vero si discrepantia Syncopa vel celeri transitu leniatur, non offendit, ut si minima vel Semibrevis sit secunda, cum ex tertia in unisonum provenitur, vel Quarta cum in quinctam prodiit, vel septima cum ad aequisonantem octavam prosiliit (ed. Thöne 115).

*

Exkurs: Der Terminus Celeritas findet sich nach Dreßler u.a. bei Calvisius (*Melopoeia*, 1592), Lippius (*Synopsis musicae*, 1612), Thuringus (*Opusculum bipartitum*, 1625 – verquickt mit der Figur der Commissura), Crüger (*Synopsis musica*, 1630) und Herbst (*Musica poetica*, 1643). Die Notenbeispiele bei Herbst zeigen, daß neben der Durchgangs- auch die Wechselnotendissonanz als Celeritas verstanden wird.
Die Frage, ob bei der Einführung des Terminus Celeritas außer der Anlehnung an Gaffurius auch auf die Rhetorik oder Poetik Bezug genommen wurde, scheint bisher unbeantwortet. Durch die klassischen Autoren ist eine Figur dieses Namens nicht überliefert. Eine der einflußreichsten Poetiken des 16.Jh., die des J.C.Scaliger, führt Celeritas jedoch als Übersetzung von *γοργότης* an, eines der von Hermogenes (2.Jh.n.Chr.) beschriebenen Stilcharaktere (*ἰδέαι λήξεως*). Gemeint ist die Lebhaftigkeit, ja Heftigkeit der Darstellung:

Poetices libri septem (1561) III, 44: Celeritas. Huiusmodi faciem prae se fert quam Graeci *γοργότητα*, nos expeditionem et Celeritatem, et praecipitationem diximus aliquando (124bf.).

Bemerkenswert ist Scaligers Klassifizierung der Celeritas als Figur. Im IV. Buch geht er ausführlicher auf die „ideas dictionis" des Hermogenes ein und übersetzt dessen Definition der *γοργότης*:

op. cit. IV, 1: Celeritas est aliarum aliis subeuntium partium exprompta inculcatio: qua oratio mobilis videatur (177b).

Beide Aspekte dieser Beschreibung scheinen in der Übertragung auf die Musik berücksichtigt: die Lebhaftigkeit in der Kürze der Notenwerte, die Heftigkeit in der „insuavitas" der Dissonanz, die freilich durch die Lebhaftigkeit gemildert wird. Aber derartige Unstimmigkeiten sind bei der Übernahme rhetorischer Termini durch die Musiktheoretiker eher die Regel als die Ausnahme.
Ein anderer Überlieferungszusammenhang führt zur Figur der commissura (= Zusammenfügung, Verbindung), worunter bei Burmeister (1599), Nucius (1613) und anderen die durchgehende Dissonanz verstanden wird. Quintilian spricht von „commissura verborum" im Hinblick auf die Kollision von Konsonanten oder Vokalen (Hiatus) über die Wortgrenze hinweg. Vom Zusammentreffen der Konsonanten sagt er u.a.:

Inst. oratoria (um 95 n.Chr.) IX, 4, 37: Ceterum consonantes quoque, earumque praecipue, quae sunt asperiores, in commissura verborum rixantur, ut s ultima cum x proxima, quarum tristior etiam, si binae collidantur, stridor est, ut ‚ars studiorum' (ed. Radermacher 204f.).

Aus der Kollision zweier Spiranten entsteht also gleichsam ein Zank (rixantur), während der Hiatus als klaffende Lücke zwischen Wörtern verpönt ist. Die Übertragung dieser sprachlichen Erscheinung auf die Musik erfolgt lange vor Burmeister. In Entsprechung zur „commissura verborum" dient die „commissura vocum" bei J.Froschius (1535) der Verknüpfung konsonanter Zusammenklänge durch vermittelnde Töne, zu denen auch die Synkope rechnet. Froschius sieht in dem Wechselspiel von einzelnen Zusammenklängen und verbindenden commissurae ein Abbild der Lehre des Empedokles, nach der das Werden und Vergehen alles Sterblichen von den auf die vier Elemente einwirkenden Impulsen des Streites und der Zuneigung (*νεῖκος* und *φιλία*) bestimmt wird (bezieht sich auf die commissura syncopata). Über die zweite Art der commissura heißt es dann:

Rerum musicarum opusculum rarum (Straßburg 1535), cap. 19: Secundo fit eiusmodi commissura, tersae consonantiarum mundiciei sive simplicis (ut vocant) contrapuncti, nihil ab omni parte duri aut inamoeni habentis, observatione, ubi consonantiis synceriter et cum iudicio utendum erit.

Eine eigentliche Beschreibung des satztechnischen Vorgangs fehlt, statt ihrer wird auf die reichlichen Beispiele verwiesen.
Burmeister übernimmt den Terminus als „symblema sive commissura" in seine Figurenlehre (*Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock 1599; *Musica poetica*, ebenda 1606) zur ausschließlichen Bezeichnung der Durchgangsdissonanz auf unbetonter Zeit. Er gibt nur der Dissonanz im Wert einer Minima den Rang einer Figur, da kürzeren Dissonanzwerten zu geringe Ausdruckskraft zukomme („non ita afficit"). J.Nucius (*Musices poeticae... praeceptiones*, Neiße 1613) definiert commissura: „cum dissonantia aliqua propter praecedentem et sequentem consonantiam excusatur". Er gliedert in commissura cadens (Dissonanz auf unbetonter Zeit) und commissura directa (Dissonanz auf relativ betonter Zeit).
R.Goclenius (*Lexicon philosophicum*, Frankfurt/M. 1613) gliedert entsprechend, nennt aber die unbetonte Dissonanz „commissura cedens". Seine Definition der „commissura directa" lautet: „cum dissonantia minima vel interdum etiam semibrevis constitit initio tactus post consonantiam."
Thuringus (*Opusculum bipartitum*, Berlin 1625) setzt Commissura und Celeritas gleich: „Commissura, quae et symblema vel celeritas dicitur, est quando notulae etiamsi dissonae harmoniam tamen absque offensione aurium artificiose ingrediuntur, cum dissonantia in minimis contrapuncto inseritur".

In den ital. Traktaten des 16.Jh. findet sich keine dem dtsch. Figurenwesen vergleichbare Terminologie. Dem lat. transire entsprechen in der Beschreibung des Stimmverlaufs andare und procedere (Lanfranco, *Scintille di musica*, Brixen 1533, 116, gelegentlich auch bei Vicentino und Zarlino), ferner passare (Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma 1588) und vereinzelt trapassar (Caccini, *Le nuove musiche*, Florenz 1601, Vorrede). Passaggi sind bei Zarlino (*Ist. harmoniche*, Venedig 1573, III, 44) Diminutionsfiguren im Kontrapunkt, vor deren gleichförmiger Wiederholung gewarnt wird. Passaggi prohibiti nennt er (III, 48) die unzulässige, weil unzureichende Abdeckung von Quint- oder Oktavparallelen durch solche Figurationen. Pontio gebraucht passaggio sowohl für melodische Diminution als auch – und das weit häufiger – für Intervallprogression. Von großer Bedeutung wird die Orientierung der Regeln für die „dissonanze sciolte" am Tactus (Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555 II, 12).
Thomas Morley (*A Plain and Easie Introd. to Practicall Musicke*, London 1597) spricht von „passing notes" (ed. Harman 158, 270).

*

IV. (1) In der dtsch. Kompositionslehre der 1. Hälfte des 17.Jh. finden sich die Termini Commissura (bzw. Symblema) und Celeritas für die Fundamentalfigur der durch-

gehenden Dissonanz. Dagegen behauptet sich transitus als Terminus für die INTERVALLPROGRESSION in der lat. abgehandelten Kompositionslehre romanischer Länder. Mersenne vergleicht die Weiterführung einer imperfekten in eine perfekte Konsonanz mit der ἁρμογή, dem Farbübergang in der griech. Malerei. Er stützt sich dabei auf eine Stelle in der *Naturalis historia* des älteren Plinius (ca. 23–79), die, vermittelt durch Autoren des 16. und 17. Jh., den Schlüssel für die Ersetzung von commissura durch transitus bildet (Chr. Bernhard):

Naturalis historia XXXV, 11, 1: Commissuras colorum et transitus [appellaverunt] harmogen.
Mersenne, *Cogitata physico-mathematica*, Paris 1644, III, Prop. 3: Ab una consonantia transiri debet ad aliam viciniorem, non ad remotiorem, ut sonorum successio suavem illum, et fere insensibilem colorum transitum, ἁρμογὴν aemuletur: praesertim vero cum fit transitus ab imperfectiore ad perfectiorem, ut a sexta ad octavam; a Tertia minore ad unisonum; ab hexachordo minore ad diapente.

Gleichfalls zur Bezeichnung der Intervallprogression verwendet Marco Scacchi in seinem Brief an Christian Werner (um 1648) das Wort transitus. Er bezieht es aber nicht nur auf die Weiterführung unvollkommener Konsonanzen, sondern – wie Pontio das ital. passaggio – auf alle Arten von Intervallen. Dafür, daß bei Scacchi das Wort transitus als Übersetzung von passaggio anzusehen ist, spricht auch seine Anführung einer Reihe von „transitus prohibiti" – unzulässigen Intervallverbindungen – mit der er an Zarlinos „passaggi prohibiti" (s. oben III. (4), *Exkurs*) anknüpft:

Nam v. g. vetat Regula transitum a 6 ad 8; attamen similis quandoque motus permittitur (nach Katz 87f.).

(2) Christoph Bernhard, der Scacchi manche Anregung verdankt, führt Transitus als figura fundamentalis des Stylus gravis ein und gibt dem Wort damit den Charakter eines eindeutigen Terminus. Er unterscheidet – analog zu Commissura cadens und directa – im *Tractatus* zwischen Transitus und Quasi-Transitus (im *Ausführlichen Bericht*, dessen Terminologie maßgebend wurde, zwischen Transitus regularis und irregularis). Im Fall des Transitus (regularis) steht die Dissonanz auf unbetonter Zeit, im Fall des Quasi-Transitus (Transitus irregularis) auf relativ betonter Zeit. Die Notenbeispiele zeigen, daß sowohl die UNBETONTE DURCHGANGSDISSONANZ als auch die UNBETONTE WECHSELDISSONANZ (Drehnote) als Transitus (regularis) verstanden werden. Der Quasi-Transitus (Tr. irregularis) entspricht als RELATIV BETONTE DURCHGANGSDISSONANZ nach neuerer Terminologie einem Vorhalt, der stufenweise ein- und abwärts weitergeführt wird. Bernhards Regeln im *Ausführlichen Bericht* lauten:

Ausführlicher Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien (nach 1664), cap. 12: Vom Transitu. 1) Transitus, welchen ich sonst auch Deminution geheißen, ist, wenn zwischen zweyen guten Noten eine falsche im nächsten Intervallo ist. 2) und ist zweyerley, Regularis vel Irregularis, Regel oder Unregelmäßig. 3) Transitus regularis ist, wenn die anschlagende Note consonans, die andere aber Dissonans ist. 4) Bey diesem Transitus ist zu mercken (1) daß alle ungeraden Theile des Tacts aus Consonantien bestehen sollen, denn das heiße ich die anschlagenden Noten. Es sind aber ungerade Theile des Tacts die erste Hälffte und das dritte Viertel. Das 1te 3te und fünffte, auch 7te Achttheil etc. Im Tripel muß die erste Note gut seyn; die andere und dritte (eine von beyden, nicht wohl beyde) mögen dissonant seyn. (2) Daß auff die Consonans eine Dissonans im nächsten Intervallo folge, und auf eine Dissonans abermals eine Consonans im nächsten Intervallo... 5) Transitus irregularis ist, wenn die anschlagende Note falsch, die folgende aber gut ist. 6) Die Transitus Irregulares sollen (1) selten gebraucht werden, (2) die verkleinerten Noten in Transitu irregulari sollen nur herunter, nicht aber hinauffgehen. (3) es soll eine kleine falsche Note anschlagen, eine andere aber, die Secunda niedriger fallende, sie gut machen (ed. Müller-Blattau 146f.).

Als satztechnischer Vorgang liegt der Transitus außerdem einem großen Teil von Bernhards Figurae superficiales im Stylus luxurians zugrunde. Bernhard erklärt sie als Ausschmückungen des Transitus und führt sie auf die Fundamentalfigur zurück. Dies gilt für folgende Figuren: Superjectio („hat bey allen Consonantzen, insgleichen neben dem Transitu... statt" [71]), Anticipatio („mehr in Transitu descendente als ascendente" [72]), Variatio („Hieraus ist zu sehen daß solche Variation vielmehr ein Transitus sey" [150; ähnlich 70]), Multiplicatio und Prolongatio, ferner im Stylus theatralis für die Ellipsis („aus dem Transitu herrührend" [84]) und für die Heterolepsis. Wendungen wie „solte also stehen", „natürlich wäre es so", „stünde also recht" u. ä. sind charakteristisch für das Verfahren Bernhards, die Figurae superficiales auf die Figurae fundamentales zurückzuführen bzw. aus ihnen herzuleiten. In diesen Reduktionen erweist sich der Kontrapunkt des 16. Jh. als übergeordneter Maßstab Bernhards. Ein einziges Mal wird der harmonische Aspekt zur Erklärung einer Figur herangezogen: bei der Heterolepsis (87f., 152).
Im Stylus theatralis führt Bernhard noch eine weitere Art des Transitus an, bei der seine Reduktionsmethode zu versagen scheint. Er nennt diese Figur im *Tractatus* Transitus inversus, im *Ausführlichen Bericht* Quasitransitus, obwohl diese Bezeichnung im *Tractatus* eine andere Bedeutung hatte:

Tract. compos. augmentatus (um 1660), cap. 40: De Transitu inverso. 1) Transitus inversus ist, wenn das erste Theil eines Tactes im Transitu böse, das andere gut ist. 2) Welcher darum in Stylo recitativo zugelaßen, weil darinnen kein Tact gebrauchet wird, und also nicht observieret wird, welches deßen erste oder andere Helffte ist. 3) Diese Figur wird gleichwohl niemals ohne die Multiplication angetroffen (ebenda 86).

Die entsprechende Regel im *Ausführlichen Bericht* lautet:

cap. 21: Quasitransitus ist, wenn wider die Regul des Transitus, die Dissonanz anschläget. Und wird nur in Stylo recitativo zugelaßen, weil daselbst kein Tact observiret wird (ebenda 152).

Diesen Regeln nach ist der Unterschied zum Transitus irregularis undeutlich. Aus den Beispielen geht jedoch hervor, daß die Eigenart dieser Figur in der EMPHATISCHEN BETONUNG DER DISSONANZ liegt, die nach einer Folge rascher Noten meist sprungweise erreicht und anschließend wiederholt wird.
In Bernhards Bezeichnungen für die Dissonanz als „böse" bzw. „falsche" Note gegenüber der „guten" (Konsonanz) klingt deutlich die ital. Terminologie („cattiva" und „buona") an.

(3) Während der zuletzt genannte Transitus inversus in der späteren Literatur kaum noch eine Rolle spielt (Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* [1708], ed. Benary 156, erwähnt ihn in enger Anlehnung an Bernhard), bleibt Bernhards Definition von Transitus regularis und irregularis bis ins 18. Jh. verbindlich. Sie verdrängt im Lauf des 18. Jh.

die synonym gebrauchten Termini Commissura und Celeritas. Die Auffassung eines so elementaren satztechnischen Vorgangs wie der Durchgangsdissonanz als Figur stößt jedoch im 18. Jh. bald auf Spott und Kritik. In den *Praecepta* referiert Walther die „artige passage" aus dem *Bellum musicum* von Joh. Beer (gedruckt 1701):

es sey auch der Transitus Regularis, samt seinem Vetter Transitu irregulari, beyde hauptsächliche Partheygänger, die Musterung passiret; und wäre der letztere so ungeschickt dahergeturckelt, daß er bald an diesen, bald an jenen in der Ordnung stehenden Soldaten, gleich einem Trunckenen angestoßen; Nichts desto weniger aber sey er hurtig fortgegangen, nicht achtend, ob sie (die Soldaten neml., an welche er gestoßen) süß oder sauer darzu gesehen. Fiat applicatio (ebenda 44).

Geht es Beer noch um ironisches Spiel mit dem gelehrten Namen, so betrachtet J. A. Scheibe den Transitus späterhin überhaupt nicht mehr als Figur, sondern als ELEMENTARE KOMPOSITIONSREGEL:

Critischer Musikus ([Hbg. 1737–1740] Lpz. ²1745), 76. Stück: Was endlich die Figuren betrifft, die insgemein von den Componisten dafür angesehen werden: so sind solche der Durchgang (Transitus), die Bindung (Ligatura und Syncopatio, oder Syncope) und endlich belegen auch einige noch die Fuge, und den doppelten Contrapunct mit dem Namen der Figuren. Diese Arten der harmonischen Figuren sind aber den Musikverständigen bekannt genug, daß ich also nicht nöthig habe, mich mit deren Erklärung allhier zu beschäftigen. Außer diesen gehören sie eigentlich zu den allgemeinen und ersten Compositionsregeln, die ich in diesen Blättern zu erläutern nicht gesonnen bin (698 f.).

(4) Scheibes Formulierung zieht die Konsequenz aus einer Entwicklung, in deren Verlauf sich der Bezugspunkt für die Durchgangsdissonanz von der kontrapunktischen auf die akkordische (generalbaßmäßige) Ebene verlagert hatte. Diese Entwicklung ist in der Generalbaßlehre von Heinichen (1728) bereits vollzogen. Der Transitus ist zu einer BEWEGUNG DER BASSSTIMME geworden, die in Relation zum Dreiklang gesehen und beschrieben wird. Mit Transitus regularis bezeichnet Heinichen den DURCHGANG EINES AKKORDFREMDEN TONS IM BASS auf unbetonter Zeit, mit Transitus irregularis den BASSVORHALT; der Akkord der rechten Hand orientiert sich dann an der folgenden Baßnote. Zum folgenden Zitat ist anzumerken, daß „virtualiter lang" Heinichens Bezeichnung für Noten auf relativ betonter Zeit ist (z. B. die ungradzahligen Achtel im 4/4-Takt), „virtualiter kurz" dagegen die unbetonte Note meint (z. B. die geradzahligen Achtel des Vierertakts) – beide Bezeichnungen setzen eine Folge gleicher Notenwerte voraus (z. B. Achtelbewegung):

J. D. Heinichen: *Der Generalbaß in d. Compos.* (Dresden 1728), I. Abt., cap. 4, § 4: Der Transitus regularis ist, wenn die virtualiter lange Note zum Akkorde richtig anschläget oder consoniret, die nechstfolgende, virtualiter kurtze Note aber im durch passiren dissoniret... Transitus irregularis ist, wenn die virtualiter lange Note, zum accorde falsch anschläget, oder dissoniret, die darauff folgende virtualiter kurtze Note aber erst consonieret, oder mit dem vorgeschlagenen Accorde eintrifft (259).

Darüber hinaus versteht Heinichen unter Transitus auch Skalengänge des Basses bei liegender Harmonie:

op. cit., cap. 4, § 5: In sensu lato & improprio, oder in weitläuffigem Verstande heisset Transitus auch ein freyer Durchgang in die 4te und 5te. Ja man kann den Transitum endlich biß in die 6te 7me und 8ve extendiren, wenn alle dazwischen, gerade auff- oder unterwerts gehende Noten, keine eigene Harmonie haben sondern frey durchpassiren, wie es die Invention des Componisten offt mit sich bringet (260).

Die Formulierungen Heinichens zeigen den nunmehr rein ton- bzw. akkordräumlichen Aspekt des Terminus.
Bei der Behandlung der Manieren (cap. 6) gebraucht Heinichen einmal für den Terzsprung die Bezeichnung „Transitus in die Terz", woran Mattheson Anstoß genommen hat (*Vollk. Capellmeister* [Hamburg 1739] II, cap. 3, § 49 ff.: S. 118 f.). Heinichen empfiehlt diesen „Transitus in die Terz", der „an sich selbst auf dem Clavier von schlechtem Effekt" sei, mit einer Durchgangsnote zu überbrücken, die einen zierlichen Triller trägt. Hier ist Transitus auf die Oberstimme bezogen und in abermals erweiterter Bedeutung als WENDUNG zu verstehen.
Ein originelles Gegenstück zu Bernhards Reduktionen bietet Heinichens Erklärung der frei eintretenden Dissonanz als Anticipatio Transitus, d. h. als VORWEGNAHME EINER DURCHGANGSDISSONANZ unter Auslassung der vorangehenden Konsonanz:

op. cit., II. Abt., cap. 1, § 14, Anm. d): Es ist sowohl im stylo gravi als in andern stylis zugelassen, daß die 2. 4. 5♭. 7. etc. in einem abwerts steigenden Transitus frey durchgehen könne, ohne vorhero gelegen zu haben, welches nicht allein bekandter maßen in geschwinden, sondern auch in langsamen Noten statt hat. Gleichwie man nun den antiquen stylum, und das Tractament seiner Dissonantien in vielen andern Stücken raffiniret, also hat man auch dieses nicht unnatürlich befunden, wenn man die mittlere per transitum durchpassierende Note mit Hinweglassung der ersten fundamental-Note so gleich anschlage, und also den transitum per ellipsin anticipire (602).

Diese Erklärung wurde von Scheibe (*Compendium musices*, ed. Benary 61 ff.) übernommen.
Heinichens Beispiele sind allerdings vom Generalbaß her konzipiert, und den Reduktionen haftet tautologischer Charakter an. Die Anticipatio Transitus vernachlässigt zudem die Taktgewichte. Dennoch hatte Heinichens Ansatz Konsequenzen für die Dissonanzerklärung bis ins 19. Jh., wie sich der allerdings recht allgemein gehaltenen Kritik G. Webers entnehmen läßt (*Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* [Mainz ³1830–32], Bd. 3, § 451).

(5) Als Synonym für Transitus irregularis erscheint bei Mattheson Celer Progressus (*Critica musica* I [Hbg. 1722], 78). Schon zu Beginn des 18. Jh. beginnen sich deutschsprachige Synonyma auszubreiten: „Durchläufer" (Niedt, *Mus. Handleitung*, Tl. I, 1700), „Durchgang" (Mattheson, *Vollk. Capellmeister* 118) und „durchgehende Noten" (passim). Von der Jahrhundertmitte an wird das Wort Transitus der Kunstsprache zugerechnet.
Erwähnung verdient Kirnbergers Anmerkung, daß der „regulaire" und der „irregulaire Durchgang" bisweilen gleich hintereinander abwechseln. Er könnte dabei z. B. die häufige Aufeinanderfolge von Durchgang und Vorhalt in den Choralsätzen Bachs im Auge haben. Diese dritte Art, die UNMITTELBARE FOLGE VON UNBETONTER UND BETONTER DURCHGANGSDISSONANZ in der gleichen Stimme „wird in der Kunstsprache... transitus mixtus genannt" (J. P. Kirnberger, *Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik* I [Berlin u. Königsberg 1776], 195).

Lit.: G. B. MARTINI, Storia della Musica I, Bologna 1757, 215 f., 324; G. GERBER, Die Sprache als Kunstwerk, Berlin ²1885, II, 255; R. VOLKMANN, Die Rhetorik d. Griechen u. Römer, Lpz. ²1885; H. RIEMANN, Gesch. d. Musiktheorie im 9.–19. Jh., Lpz. 1898; H. ABERT, Die Musikanschauung d. Mittelalters u. ihre Grundlagen, Halle/S. 1905; A. SCHE-

RING, Die Lehre von d. mus. Figuren, KmJb 1908; W. S. TEUFFEL, Gesch. d. Römischen Literatur III, Lpz. [6]1913; K. JEPPESEN, Der Palestrinastil u. d. Dissonanz, Lpz. 1925; H. BRANDES, Studien z. mus. Figurenlehre im 16. Jh., Diss. Bln. 1935; M. BUKOFZER, Gesch. d. engl. Diskants, Straßburg 1936; R. SCHÄFKE, Aristeides Quintilianus, Bln. 1937, 203f.; H. H. UNGER, Die Beziehungen zw. Musik u. Rhetorik im 16.–18. Jh., Würzburg 1941; E. R. CURTIUS, Europäische Literatur u. lat. Mittelalter, Bern 1948; H. BESSELER, Bourdon u. Fauxbourdon, Lpz. 1950; A. SCHMITZ, Die Figurenlehre in d. theor. Werken J. G. Walthers, AfMw IX, 1952; DERS., Art. Figuren, mus.-rhetorische, in: MGG V, 1956; C. DAHLHAUS, Die Figurae superficiales in d. Trakt. Chr. Bernhards, Kgr.-Ber. Bamberg 1953; DERS., Art. Konsonanz – Dissonanz C, in: MGG VII, 1958; DERS., Die Nota Cambiata, KmJb XLVII, 1963; DERS., Unters. z. Entstehung d. harmonischen Tonalität, Kassel usf. 1968; M. RUHNKE, Joachim Burmeister, Kassel 1955, 152; FR. FELDMANN, Musiktheoretiker in eigenen Kompos., DJbMw (= JbP) XLVIII, 1956; DERS., Das „Opusculum bipartitum" d. J. Thuringus (1625), AfMw XV, 1958; W. VETTER, Art. Griech. Musik, in: MGG VI, 1957; C. V. PALISCA, Art. Kontrapunkt, in: MGG VII, 1958; H. H. EGGEBRECHT, Zum Figur-Begriff der Musica poetica, AfMw XVI, 1959; DERS., mit FR. ZAMINER, Ad organum faciendum. Lehrschriften d. Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit (Neue Studien z. Musikwiss. III), Mainz 1970; H. LAUSBERG, Hdb. d. literarischen Rhetorik, München 1960; P. BENARY, Die dtsch. Kompos.lehre d. 18. Jh., Lpz. 1960; F. T. ARNOLD, The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass, New York [2]1965; A. SEAY, The 15th-century Coniuncta, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music, New York 1966; R. DAMMANN, Der Musikbegriff im dtsch. Barock, Köln 1967, 140f.; J. SMITS VAN WAESBERGHE, Musikerziehung, Lehre u. Theorie d. Musik im Mittelalter (Musikgesch. in Bildern III/3), Lpz. 1969; M. BENT, Musica recta and Musica ficta, MD XXVI, 1972.

Peter Cahn, Frankfurt/M. 1973

Transpositio / Transposition

mittellat. transpositio, transposicio (seit 7. Jh.), Substantiv zu lat. transponere (aus trans, hinüber, und ponere, setzen, stellen, legen), an einen anderen Ort hinübersetzen, über einen Fluß usw. übersetzen; lat. Übers. von griech. μετάθεσις; im mus. Kontext erstmals im 9. Jh. nachweisbar;
im Ital. werden von 1523 bis ins 19. Jh. die auf ital. portare, tragen, zurückgehenden Wörter transportare, trasportare, trasportatione bzw. trasporto in gleicher Bedeutung gebraucht; trasporto wird noch im BassoD, *Il Lessico*, Bd. IV, Turin 1984, 579 b, als abweichende Bezeichnung für trasposizione (seit 1913 lexikalisch belegt) genannt; nur vereinzelt begegnet trasporre (seit 1558), das auf ital. porre (aus lat. ponere) zurückzuführen ist;
dtsch. Versetzung (seit 1533), transponieren, Transposition (seit 1618); franz. transposition (seit 1582); engl. transport (16. Jh.), transposition (seit 1609).

Transpositio wird von Isidorus Hisp. als wörtliche Übersetzung des griech. μετάθεσις zur Bezeichnung der Umstellung von Buchstaben innerhalb eines Wortes in die Grammatik eingeführt: „Metathesis transpositio litterae, ut ‚Thymbre' pro ‚Thymber', ‚Evandre' pro ‚Evander'" (*Etymologiarum sive originum libri XX*, um 630, I, 35, 6; ed. Lindsay, Oxford 1911, Bd. I, o. S.). Gleichzeitig benennt transpositio seit dem 7. Jh. bis in die Scholastik das Überschreiten, die Ekstase sowie den Übergang ins Jenseits; vgl. Marculfus Monachus, *Formularum libri duo* II, 2, um 660: „quatenus fragilitatem nature, quod omnes generaliter paciuntur, priusquam subitania transposicio eveniat, oportit pro salute anime vigilare, ut non inveniat quemquam inparatum, et sine aliquo respectu discedat a seculo" (ed. Uddholm, Uppsala 1962, 96 f.) sowie Albertus Magnus, *Liber de sacramento Eucharistiae*, 13. Jh., I, 2: „Si enim... extasim faciens est divinus amor, optime iste dictus est divinus amor, qui Deum in nos sic transponit, et nos in Deum: ἔκ[σ]τασις enim Græcæ, constat quod Latine est *transpositio*" (Opera omnia XXXVIII, Paris 1899, 200 a). Verwandt mit transpositio sind Ausdrücke wie μεταφέρειν bzw. μεταφορά, μεταβάλλειν bzw. μεταβολή sowie transferre bzw. translatio und traicere bzw. traiectio, wobei diese Vokabeln, die alle die Vorsilbe μετά- bzw. tra(ns)- aufweisen, durch die Verben βάλλειν und iacere (werfen), φέρειν und ferre (tragen) jeweils eine eigene Dynamik ansprechen.

I. Im Zusammenhang mit der Liniennotation kommt transpositio vor 900 auf und benennt die ‚VERTIKALE' VERSCHIEBUNG EINSTIMMIGER GESANGSLINIEN.

(1) Ausgehend von der *Musica enchiriadis* bezeichnet transpositio die VERSETZUNG VON MELODISCHEN FORMELN vor dem visualisierten Hintergrund des Tonsystems und der Moduslehre, wobei Intervallstruktur und Modus verändert werden.
(2) Seit dem 11. Jh. benennt der Ausdruck die aufwärtsgerichtete, intervallbewahrende QUINT- ODER QUARTVERSETZUNG VON CHORALMELODIEN, um diese innerhalb des vorgegebenen Modus in einem kohärenten Notationssystem darzustellen.
(3) Im Zusammenhang mit Erweiterungen des Tonsystems seit dem 12. Jh. spricht transpositio das VIRTUELLE VERSCHIEBEN VON HEXACHORDELEMENTEN in einen Bereich außerhalb des Tonsystems an.
(4) Seit H. Glareanus erfaßt transpositio bzw. trasportatione die ERWEITERUNG UND VERÄNDERUNG DER MODI SOWIE DEREN NEUE SYSTEMATISCHE EINTEILUNG IN DURUS UND MOLLIS.

II. Unabhängig von der an Modus und Tonsystem gebundenen Bedeutung zielt transpositio seit Mitte des 13. Jh. auf SPEZIFISCH RÄUMLICH VORSTELLBARE ERSCHEINUNGEN IN NOTATIONSPRAXIS UND RHYTHMUSLEHRE.
(1) Synonym mit syncopa bezeichnet transpositio seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. das VERSETZEN EINER NOTIERTEN ZEITEINHEIT IN RHYTHMISCH-METRISCHEM ZUSAMMENHANG.
(2) Seit Ende des 14. Jh. benennt transpositio den Vorgang der VERTIKALEN VERSCHIEBUNG VON SCHLÜSSELN AUF DEN NOTENLINIEN.

III. Die Bedeutung von transpositio als VOKALE UND INSTRUMENTALE PRAXIS DER DIASTEMATISCHEN VERSETZUNG VON MUSIKALISCHEN GESTALTEN setzt sich im 16. Jh. noch vor der Etablierung der Dur-moll-Tonalität durch.
(1) In der noch heute geläufigen Verwendungsweise bezeichnet transponieren seit dem 18. Jh. die VERSETZUNG EINES MUSIKSTÜCKS VON EINER TONART IN EINE ANDERE bei strenger Beibehaltung der Intervallverhältnisse.
(2) In Abgrenzung zum Verb transponieren bezeichnet Transposition vom Anfang des 18. bis ins ausgehende 19. Jh. die SEQUENZIERUNG EINZELNER MOTIVE.
(3) Im 20. Jh. wird Transposition auf die ERSCHEINUNGSFORMEN EINER (ZWÖLFTON-)REIHE ODER EINES MODE AUF EINER DER ZWÖLF GLEICHBERECHTIGTEN TONSTUFEN DER GLEICHSTUFIG TEMPERIERTEN SKALA bezogen.

I. Mit den Anfängen der Liniennotation kommt transpositio vor 900 auf als ‚VERTIKALE' VERSCHIE-

BUNG EINSTIMMIGER GESANGSLINIEN. Die auf Platon und Boethius zurückzuführende Vorstellung, daß Musik auf Zahlenverhältnissen (Proportionen) beruht, wird durch die Liniennotation von einer bloß gedanklichen Setzung mathematischer Relationen in ein visuell darstellbares System übertragen. Diese Art der Verschriftlichung von Musik verursachte durch ihre spezifisch räumliche Darstellungsweise einen wesentlichen musiktheor. Wandel, der sich entscheidend auf die begriffliche Entwicklung auswirkte. Transpositio knüpft einerseits an die Auffassung eines theor. Systems an, das auf Tonrelationen beruht, und entspringt andererseits aus der durch die diastematische Notation gegebenen räumlichen Veranschaulichung des mus. Geschehens.

(1) Ausgehend von der *Musica enchiriadis* (zweite Hälfte des 9. Jh.) bezeichnet transpositio die intervallverändernde VERSETZUNG VON MELODISCHEN FORMELN vor dem visualisierten Hintergrund des Tonsystems und der Moduslehre, deren Verschriftlichung durch die Dasia-Notation eine neue räumliche Dimension gewonnen hatte. Aufgrund des spezifischen Tonsystems implizierte dieses Verfahren, daß dabei Intervallstruktur und Modus verändert werden. Im Gegensatz zur alphabetisch notierten Musik der Antike sowie zur mündlich tradierten Musik und zur neumierten Choralüberlieferung kam es durch die diastematische Liniennotation zur Möglichkeit der Loslösung des melodischen Gebildes von den Vorgaben des Tonsystems. Die im Zusammenhang mit den ersten räumlichen Notationsversuchen aufgekommene Bezeichnung transpositio ist unmittelbarer Ausdruck dieser Abtrennung. Wie ein Passus der anon. *Musica enchiriadis* verdeutlicht, kann eine melodische Partikel um einen Ganz- oder einen Halbton vor dem festen Hintergrund des Tonsystems versetzt werden, indem sie statt auf der ersten (Final-)Tetrachordstufe auf den drei folgenden Stufen ansetzt:

Hae quatuor descriptiunculae dum solo ab invicem semitonio vel tono id est armonico spacio distant, eo solo a genere in genus singulae transponuntur (ed. Schmid, München 1981, 15: VIII,15–17).

Wird eine Melodie auf vier verschiedenen Tonorten im jeweiligen Abstand von einem Ganz- oder Halbton gesungen, „statuamus aliquid quadrifaria transpositione canere" (52: XVIII,24–25), so impliziert der Begriff zunächst eine Veränderung von Intervallstruktur und Modus. Durch die vertikale Verschiebung der mus. Formeln vor dem Hintergrund des Tonsystems ergeben sich jeweils andere Intervallverknüpfungen, außer wenn eine Melodie um eine Quinte versetzt wird:

Igitur cum ad rationem huius descriptionis quinta regione aliud post aliud modulatur, senties per diapente simphoniam id ad se invicem eiusdem qualitatis genere consonare. Verum quod in illis quattuor sonitibus, quos singulos ab invicem naturalis ratio per quadrifariam tonorum semitoniorumque positionem propria qualitate discrevit, hoc evenire nequeat, ut melos ullum eiusdem conditionis vel modi manere possit, si ab aliis ad sonos alios transponatur... Sternatur ut prius veluti disposita cordarum series et idem melos, quod nunc in diapente simphonia designatum est, quaternis vel quinis colorum descriptionibus exprimatur, videbisque eandem melodiae formam in transpositione sua manere non posse, sed per epogdoi vel semitonii distantiam modum unumquemque in alium transmutari ita... (35 f.: XII,13–25).

Im späteren anon. *Tract. de organo*, der auf Tonsystem und Dasia-Notation der *Musica enchiriadis* zurückgreift, wird die genannte vierfache ‚Transposition' erneut reflektiert und ihre modale Veränderung explizit gemacht:

Et ut eadem lex organi per omnes modos clareat, hanc eandem neumam secunda transpositione tono faciamus altiorem, ut modus frigius transmutetur ex dorio ita. In hoc modo finalis et rector extat sonus 𝆑 subsecundum a se habens 𝆑 ; ab hoc sono organum ius est incipere et in illum usque pervenire. Faciamus et tercia transpositione modum lydium hoc modo. Fiat et quarta transpositio in quartum modum. Itaque canentes modos singulos eandem rationem reperimus in singulis (ed. Schmid, loc. cit., 207, 51–58).

Erst gegen Ende des 15. Jh., im Kontext der Rezeption der antiken griech. Musiktheorie, wird diese frühe Bedeutung von transpositio, die eine Veränderung des Modus impliziert, erneut aufgegriffen. Fr. Gafori benennt mit dem griech. μεταβολή, das er durch mutatio wiedergibt, einen Moduswechsel, der durch den Ausdruck transpositio erläutert wird:

Pract. mus. (Mailand 1496) I, 4: Multimodas insuper sonorum mutationes clerici protestantur. Est enim Mutatio apud Baccheum Alteratio subiectorum seu Alicuius similis in dissimilem locum transpositio. Hinc in moralibus Mutari Gregorius inquit est ex alio in aliud ire & in semetipsum stabilem non esse: unaquæque enim res quasi tot passibus ad aliam tendit: quot mutabilitatis suæ motibus subiacet. Verum huiusmodi mutationem Martianus transitum appellat: quem vocis variationem in alteram soni figuram interpretatur. Briennius autem mutationem dixit: esse subiecti systematis ac vocis characteris alienationem (f. a vi').

Gafori verweist bei der Schilderung der räumlichen Versetzung des Modus auf die Definitionen, die Bakcheios (wohl 4. Jh.) und M. Bryennios (*Harmonica*, um 1300–1320) von μεταβολή gegeben hatten und die ihrerseits auf Kleoneides' *Introd. harmonica* I (Anfang 2. Jh.) zurückgehen. Kleoneides' Bestimmung von μεταβολή ist insofern für den Begriff transpositio relevant, als das Substantiv μετάθεσις zur Erläuterung der räumlichen Versetzung mus. Elemente von einem Bereich zu einem anderen eingeführt wird: „Μεταβολὴ δέ ἐστιν ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάθεσις" (JanS, 180, 6–7). In dieser spätantiken Definition des Ausdrucks μεταβολή benennt μετάθεσις metaphorisch ein Wandeln der im platonischen Sinne aufgefaßten Seinsweise oder Sphä-

re (τόπος) der Musik; gemeint ist der Wechsel von Genus, System, Ton oder Melopöie (vgl. Kleoneides, *Introd. harmonica* XIII; JanS, 204 f.). Die begriffliche Beziehung von Metabole und Transposition wird noch von J.-J. Rousseau im Sinne einer Verschiebung mus. Gestalten aufgegriffen:

RousseauD (Paris 1768): MUTATIONS ou MUANCES. Μεταβολαὶ. On appelloit ainsi, dans la *musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de Chant à un autre. Aristoxène définit la *mutation* une espèce de passion dans l'ordre de la Mélodie; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable, Aristide Quintilien, une variation dans le système proposé, & dans le caractère de la voix; Martianus Capella, une transition de la voix dans un autre ordre de Sons (317).

(2) Nach der Einführung der diastematischen Aufzeichnungsweise der Musica plana konnten trotz eines Tonsystems mit 21 Tonorten bestimmte mündlich überlieferte Choräle nicht systemkonform notiert werden. Bedingt durch die Vorgaben des durch Guido Aret. etablierten Tonsystems benennt transpositio seit dem 11. Jh. die aufwärtsgerichtete, intervallbewahrende Quint- oder Quartversetzung von Choralmelodien, um diese innerhalb des vorgegebenen Modus in einem kohärenten Notationssystem darzustellen.
In der musiktheor. Reflexion über die Modi und deren Finales wurde schon in den anon. *Scolica enchiriadis* (vor 900; ed. Schmid, München 1981, 82), von Hucbaldus Eln. (*De harmonica inst.*, um 900; ed. Chartier, *L'œuvre mus. d'Hucbald de Saint-Amand*, [Montréal] 1995, 202) sowie später von Berno von Reichenau (*Prologus in tonarium*, Cap. IX, nach 1021; ed. Rausch, *Die Musiktrakt. d. Abtes Bern von Reichenau*, Tutzing 1999, 55 ff.) beobachtet, daß bestimmte Intervalle und Tonorte in analogen Verhältnissen stehen; Töne im Quintabstand wurden socialis, die im Quartabstand compar genannt und dienten jeweils als abweichende Finalis (nach Guido Aret. auch affinalis genannt) für den Fall, daß ein Gesang nicht auf der originalen Finalis notiert werden konnte. Es waren vermutlich jene Beobachtungen zu den Tonverwandtschaften der Finalis, die Guido Aret. zur Theorie des „modus vocum" und der „affinitas" (vgl. *Micrologus*, 1025/26; CSM 4, 117 ff. u. 122) geführt hatten, einer Theorie, nach der die Unterquarte und die Oberquinte im Verhältnis zueinander stehen, da sie jeweils analoge Intervallbeziehungen aufweisen (vgl. ibid. 119). Im Zusammenhang mit den Begriffen socialis, compar und später affinitas und affinalis (vgl. Pesce 1987, besonders Kap. I u. II, 6 ff.) benennt der sich allmählich zum Terminus verfestigende Ausdruck transpositio seit dem 11. Jh. eine vertikale Quint- oder Quartversetzung, bei der sowohl die Intervallstruktur als auch der Modus des Gesangs beibehalten werden müssen. Damit wurde ein Verfahren eingeführt, das „als ein Bindeglied zwischen einer mündlichen Überlieferung eines vielgestaltigen Repertoires und einer restriktiven, theoriegebundenen Aufzeichnungsmöglichkeit" (Berger 1992, 113) erscheint. Ausgehend von der Konzeption der affinitas erkennt Berno von Reichenau die Rechtmäßigkeit der Versetzung eines Gesangs, da dessen Modus dadurch nicht verändert wird:

Prologus in tonarium, loc. cit.: Fit etiam miro quodam modo, ut idem finales non solum in quintis, ut diximus, regionibus suos habeant sociales, verum etiam in quartis superioribus locis sibi inveniant compares, ut quemadmodum membra cantionum, quae sunt cola et comata, in finalibus et in quintis locis, ita per arsin et thesin consistant sepius in quartis. Amplius autem quod omnis tropus, sive ille autenticus sit sive plagis, si quarto a finali loco diligentius intueatur, mira ac divina quaedam concordia inveniatur, ita ut si quis cantus a finali in quartum locum transponatur, legitime videatur sub eodem modo vel tono currere et in eodem velut in finali regulariter desinere; adeo ut pleraque mela ab ipsis finalibus seu dextera levaque apte incepta minus conveniant propter semitonia quae desunt per loca, a superioribus vero inchoata absque ullius soni diminutione decurrant modeste finianturque in socialibus honeste (57).

Der anon. Traktat *De musica et de transformatione specialiter* (um 1075) bezieht sich ausdrücklich auf die Problematik der Aufzeichnung des traditionellen Repertoires und führt transpositio als Terminus ein, indem er ihn von der Transformation des Modus explizit unterscheidet:

Quid sit transpositio? Transpositio autem est quando cantus uel propter deficientiam semitonii ut patet in introitu autenti prothi Exaudi domine, uel propter deficientiam ditoni sicut uides in graduali Hec dies, in a affini prothi transponitur. Idem profecto de plagalium quod de autentorum transpositione et transformatione Widonis auctoritate et usualium id est cottidianorum cantuum attestatione sentimus, scilicet plagas cum suis autentis in eodem loco transponendas simul et transformandas.
Habita itaque inter transpositionem et transformationem compendiosa quidem sed satis utili distantia, opere pretium duxi primo quot modis transformatio, deinde quot transpositio fiat intimare (ed. Sowa, *Quellen zur Transformation d. Antiphonen: Tonar- u. Rhythmusstudien*, Kassel 1935, 159).

Unter transpositio ist hier die Versetzung in die höhere Quint zu verstehen, bei der die Intervallstruktur und somit der Modus erhalten bleiben, während mit transformatio der Eingriff in den melodischen Verlauf durch die Einführung von b mollis gemeint ist: „Transformatio igitur ex necessitate fit, quando cantus nec in naturali finali regulari tramite finiri, nec in equiuoca transponi potest", eine Veränderung der melodischen Struktur, die aus Notwendigkeit eingeführt werden soll, denn „si huius modi transformatione adiumento b mollis non fieret, quibuslibet minus in hac arte peritis magnum cantus iste dubietatis errorem incuteret" (ibid.; vgl. Pesce 1985/86, 330). Im 11. bis 14. Jh. wird transpositio weiter ausdifferenziert. Die im Traktat *De musica et de*

transformatione specialiter aufkommende Prägung „transpositio ex toto" benennt die Quinten- oder Quartenverschiebung der gesamten Choralmelodie, während „transpositio in parte" die Versetzung nur eines Teils der Melodie meint:

Duobus itaque modis fit transpositio. In aliquibus quippe cantibus necessario plage prothi deuteri triti finiuntur in a ♮ c, ascendentes illuc gemina transpositione: uel ex toto transposita a finali legitima in affinem ut Hec dies quam fecit dominus, in a ex toto transponitur, ut in a toto canitur. Uel transpositione in parte, ut cum cantus finalem in legitimam finiri deberet et circa eam aliquamdiu uersatus fuisset, et ad finem se transferret per lasciuiam et ibi finiatur, ut Terribilis est locus iste (loc. cit., 160).

Aufbauend auf dieser terminologischen Differenzierung setzen sich später weitere präzisierende Bestimmungen durch. Es wird zwischen einer Transposition aus Notwendigkeit und einer aus freiem Willen sowie einer dritten aus Notwendigkeit und freiem Willen zugleich unterschieden. Auch Jacobus Leod. bezeichnet mit transpositio jene drei Fälle, in denen nach Guidos Gebot die Notierung des b mollis vermieden werden soll sowie wenn ein Gesang zur affinalis verschoben werden muß: Bei der Transposition aus Notwendigkeit muß der Gesang auf die eine Quinte höher liegende Affinalis versetzt werden, um beispielsweise einen Tritonus zu vermeiden; die Transposition aus freiem Willen zielt auf jene Fälle, in denen diese Verschiebung ohne Grund geschieht. Die Transpositio aus Notwendigkeit und freiem Willen zugleich erfolgt dann, wenn sich die Lage eines Gesangs weit von der Finalis entfernt hat:

Anon., *Quaestiones in musica* (1100): Transpositus modus dicitur, qui a propria sede in socialem cordam cantandus transponitur. Differt autem a transformato, quod ille fit vitio, iste regulariter et necessario. Fit autem omnis cantus transpositio tum ex parte tum ex toto. Sed sive ex parte fiat sive ex toto, triplex ipsius causae perpenditur divisio, quia fit aut voluntate aut necessitate aut voluntate simul et necessitate (ed. Steglich, Lpz. 1911, 53);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Adhuc dicuntur tactae voces affinales, quia ad illas quae proprie finales sunt sic ordinantur ut, vices illarum, in aliquibus suppleant cantibus. Adhuc enim principalius ordinantur ut illi cantus, qui in proprie finalibus notari et finiri nequeunt, in illis finiantur et notentur. Et tunc dicitur fieri cantus translatio vel transpositio a propria finali ad affinalem. Haec autem, secundum Guidonis expositorem, transpositio duplici vel triplici fit ex causa, quia voluntate aut necessitate, aut voluntate et necessitate simul.
Voluntate sic, quando quivis vitare vult .b. molle in cantu suo, et tunc pro .D.E.F. legitimis finalibus assumit affines quae sunt .a.♮.c., vel quando quis proprio motu notat cantus aliquos in affinalibus quae, sine aliquo impedimento, notari possent in propriis finalibus. Hoc autem, etsi possit fieri, non tamen oportuit; unde vitiosum est et irregulare.
Necessitate autem fit translatio alicuius cantus a propria finali ad aliquam affinalem, quando cantus aliam requirit tonorum et semitoniorum dispositionem quam in propria finali reperiat, ut fit in proto quando sub fine requirit duos tonos; tunc enim a propria finali .D. transfertur ad affinalem .a. In deutero, quando, sub fine, tres requirit tonos, transfertur tunc ad affinalem .♮., quia, sub propria finali, qua est .E., tantum sunt duo toni continui...
Voluntate autem et necessitate transfertur cantus aliquis ad affinalem, quando videlicet aliquis circa propriam finalem se tenuit, postea voluntate musici actoris illius cantus in acutis lasciviendo exaltatus et diutius quam debuerat immoratus, cum iam eum ad propriam finalem terminari sit incontinuum, in proximum socialis suae, quasi fessus, divertit hospitium... (CSM 3, VI, 101 f.: XLI,7–12).

In Zusammenhang mit der Vermeidung des b mollis begegnet transpositio in der theoretischen Diskussion des 16. Jh. erneut. Dabei wird der Gedanke aufgegriffen, daß durch die Erhöhung der Finalis eines Gesangs um eine Quinte oder um eine Quarte das das b mollis enthaltende konjunkte Hexachord vermieden werden kann:

A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517), *De transpositione Cantus*: Est coniunctarum euitatio. Dum enim coniunctas (quoniam viciosum reddunt cantum) vitare intendimus, cantum ex loco proprio sui finis sursum ad quintam eleuamus (f. C vi); ähnlich G. Rhau, *Enchiridion utriusque musicae pract.* (Wittenberg [1517] 1538, f. F ij).

(3) Um Gesänge in ihrer natürlichen modalen Tonlage zu notieren, wurde in Alternative zum Verfahren der Quinttransposition die Zahl der Tonorte durch Aufnahme oder Einfügen von halbtönigen Zwischenstufen, die im herrschenden Tonsystem fehlten, erweitert. Im Zusammenhang mit den Erweiterungen des Tonsystems seit dem 12. Jh. bezeichnet transpositio das VIRTUELLE VERSCHIEBEN VON HEXACHORDELEMENTEN in einen Bereich außerhalb des gegebenen Tonsystems. Im Unterschied zum Begriffsverständnis, das auf die Vermeidung des b mollis abzielt (vgl. den vorangehenden Abschn.) findet transpositio somit auch Verwendung, um die Aufzeichnung derjenigen Halbtonschritte zu benennen, die nicht in der Guidonischen Skala vorhanden sind, wie beispielsweise H–B oder f–fis. Bereits Theinredus Doverensis plädiert für eine Vermehrung der Tonorte. Mit transpositio benennt er diejenigen Halbtonschritte, durch die sich beispielsweise das tiefe B mollis sowie e rotundum (es) und f quadratus (fis) usw. ergeben:

Musica (zweite Hälfte 12. Jh.) III: Consideremus nunc quidem illi cantus quos gamma Guydonis non recipit, cujusmodi sint et cur eos non recipiat; hunc sunt qui in uno octochordo duos semitoniorum transpositiones habent; quorum alii habent duos tonos inter duas transpositiones, ...quorum altera transpositio est inter ‚e quadratam' et ‚e rotundam', altera inter ‚h quadratam' et ‚b rotundam' in acutam partem. Alii duo autem toni illi sunt inter ‚f' et ‚g' et ‚g' et ‚a'. Alii habent unum qui est inter ‚c' et ‚d', secundum quod transpositio ‚e^{b}' et ‚e' est in acutam partem... Alii habent tres, ...qui sunt ‚e quadrati' et ‚e rotundi', ‚F quadrati' et ‚f rotundi', ‚h quadrati' et ‚b rotundi'. Alii primus tam in uno octochordo et tamen

Guydonica gamma non recipt eos, quam quadritonium habent continuum cum Guydonica nusquam habet plus quam tritonium, ...quod *Guydonica* gamma non habet, quare in medio habet transpositionem ‚h' et ‚b'. Supra quam duos tonos habet tam continuos, qui sunt a ‚c' ad ‚d' et a ‚d' ad ‚e'. In superiore vero transpositione suspicum unum tam qui est inter ‚cc' et ‚dd' (ed. Snyder, *The „De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum" of Theinred of Dover*, Bloomington, Ind. 1982, II, 121 f.).

Ähnlich lehrt Goscalcus nach Art des antiken synemmenon-Tetrachords, daß das ‚konjunkt' eingefügte Hexachord die Bildung des Halbtons b (mittelalterlich synemmenon) ermöglicht, wodurch Halbtonschritte auf unüblichen Stufen errichtet werden können (etwa um cis als mi, fis als la zu gewinnen). Die jeweils gewonnene Stufe heißt coniuncta (latinisiert aus synemmenon), bleibt außerhalb des Guidonischen Tonsystems, ist aber als Hexachordbestandteil bestimmt, wird mit Vorzeichen notiert und vom Sänger auf dem Weg einer „intellectualis transposicio" ermittelt. Terminologisch gehören somit coniuncta und transpositio in einen gemeinsamen Zusammenhang: Mit coniuncta wird die Versetzung aller Eigenschaften eines Hexachords zu einem neuen Ort im Tonsystem benannt, die mittels der transpositio als einer mentalen Leistung vollzogen wird:

Goscalcus, Trakt. mit d. Incipit „Quoniam in antelapsis temporibus" (1375): Et propterea invente fuerunt ipse coniuncte ut cantus antedictus irregularis per eas ad regularitatem quodammodo duci posset. Est enim coniuncta quedam acquisita canendi actualis attribucio in qua licet facere de tono semitonum, et e converso. Vel aliter: coniuncta est alicuius proprietatis seu deduccionis de loco proprio ad alienum locum secundum sub vel supra intellectualis transposicio. Pro cuius evidencia notandum est, quod omnis coniuncta aut signatur per b aut ♮ in locis inusitatis positum. Item ubicumque ponitur signum b debet deprimi sonus verus illius articuli per unum maius semitonum, et dici fa. Et ubi signum ♮ ponitur, sonus illius articuli debet per maius semitonum elevari, et dici ibidem mi. Item quandocumque aliquod istorum signorum pro coniuncta ponitur in principio regule vel spacii cuiuscumque, omnes voces illius regule vel spacii cantari debent virtute illius signi in principio positi, nisi per aliud specialius in medio vel alibi hoc tollatur, eciam si fieret de deduccione in deduccionem (ed. Ellsworth, *The Berkeley Ms.*, Lincoln u. London 1984, 50, 21–52, 14).

(4) Seit H. Glareanus erfaßt transpositio bzw. ital. trasportatione die Erweiterung und Veränderung der Modi sowie deren neue systematische Einteilung in durus und mollis. Nach der Reform des modalen Tonartensystems durch ihn benennt der Ausdruck die Verschiebung der Intervallstruktur einer Skala, die nun endgültig nicht mehr in Hexachorde aufgeteilt ist, sondern aus Oktaven besteht. Glareanus greift zur Erklärung der Erweiterung der Modi auf transpositio zurück und meint damit die zu einem neuen Modus führende räumliche Quartverschiebung der Oktave. Dabei verweist er implizit auf das in der Moduslehre des 11. Jh. aufgekommene Konzept der transformatio (vgl. oben, I. (2)):

Dodekachordon (Basel 1547) III, 16: In omnibus autem huius Modi exemplis transpositio est per diatessaron a proprio loco, ut Basis intra Scalam locum habeat, nec extra uagetur, quod & in plærisque alijs ut in Dorio, ac Dorij plagio, Hypodorio, & huius Hypoionico fieri solet (288).

In diesem Kontext ist G. Zarlinos Aussage zu verstehen, die „trasportatione del Semituono" (*Le Istitutioni harmoniche* IV, 17, Venedig 1558, 319) würde einen Moduswechsel herbeiführen. Als frühester Beleg für die ital. Form trasposizione kommt bei Zarlino vereinzelt das Verb trasporre vor, um die versetzten Modi und Gesänge der Musica finta zu erklären:

Hora per mostrare in qual maniera commodamente si possa trasportare qual si voglia cantilena fuori delle sue chorde naturali, non pigliaremo altro essempio, che il Terzo, & il Quarto posto nel capitolo precedente: percioche ne potranno ottimamente mostrare in qual maniera ogni cantilena, che procede per la chorda ♮, si possa trasportare per vna Diatessaron in acuto, con l'aiuto della chorda b; ouero per il contrario, quando il canto procedesse per la chorda b, in qual maniera si potesse trasporre nel graue commodamente per vn simile interuallo, con l'aiuto della ♮... Bisogna auertire, che li Moderni chiamano queste Trasportationi Modi trasposti per Musica finta, la quale (secondo che la dichiarano) dicono essere vna Trasportatione di figure (intendendo però di tutto l'ordine, che si troua in ciascun Modo) dalla loro propia sede in vn'altra (319 f.).

Daß durch die vertikale Versetzung einer Skala sich neue Modi ergeben, wird auch von V. Galilei im *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581) in bezug auf die Oktavtransposition reflektiert. Er erklärt die Entstehung des neunten Modus durch die Versetzung des zweiten um eine Oktavte: „[Glareanus] formò il nono Modo dell'istessa spezie del Diapason che serue al secondo, ma trasportata per vn'Ottaua nell'acuto" (78).

Vereinzelt kommt im Laufe des 16. Jh. in England das vermutlich aus dem Ital. entlehnte Wort transport in der Bedeutung von transpositio auf. Dieses Wort wird in bezug auf das Verbot, beim Fauxbourdon eine Stimme zu oktavieren, in einer anon. Schrift (16. Jh.; Schottischer Anon., Hs. London, British Museum, Add. Ms. 4911) eingeführt: „Quhan the plane sang is sett in C fa ut, D sol re, E la mi, F fa ut, C sol re ut in the scherp and in A la mi re, B fa b mi, C sol fa ut etc. abown ye scherp than the noitts sall nocht be transportid in diapason ascendent bot thay sall be in the propir settis modulat" (ed. Bukofzer, *Gesch. d. engl. Diskants u. d. Fauxbourdons nach d. theor. Quellen*, Straßburg 1936, 158).

Im Anschluß an Glareanus resümiert J. Burmeister mit transpositio die „Umwandlung des Systems eines Modus in das eines anderen" und hebt neue spezifische Bedeutungsnuancen des Ausdrucks hervor:

Musica ἀυτοσχεδιαστικοῦ [sic] (Rostock 1601): Transpositio autem est systematis unius Modi, in alterius Modi systema conversio, sive ea fiat Qualitate mutatam, sive Qualitate eamdem servatam, conducibilis ad modulamina in mediocritate statuenda & retinenda (f. Bb 3');
Transpositio porro Qualitatis est ejusdem Modi naturalis essentiæ in contrariam Qualitate conversio. Quæ duplex est: Analoga & Semianaloga (f. Bb 4).

Unter der ersten, der „analogen Qualität" versteht er die intervallgetreue Versetzung um eine Quarte aufwärts oder um eine Quinte abwärts: „Analoga Transpositio ad distantiam Quartæ fit, quando cantus sive modulatio remissa dimovetur ex sede sua, intentione factam per intervallum quartæ... Ad distantiam Quintæ fit, quando intenta per Quintam deprimitur" (f. Bb 4); mit der zweiten, der „seminanalogen Qualität" dagegen ist die intervallabweichende Sekundtransposition gemeint: „Seminanaloga Qualitatis Transpositio est... essentiæ in contrariam per Toni intenti vel remissi intervallum facta conversio" (f. Bb 4').
In Frankreich kommt der Ausdruck zunächst als Anzeichen einer neu belebten Mittelalterrezeption auf (der vermutlich früheste franz. Beleg von I. Yssandon nimmt Bezug auf die Theorie der Affinalis: „Des mesmes lettres en la teneur & haute transposition, en y a quatre finales nommées, a. b. c. d. esquelles tout chant irregulier prend fin. Le chant qui faict sa fin en a. est du premier ou second ton. En b. du tiers ou quart. En c. du quint ou sixt. En d. du septiéme ou octaue. Se referant la lettre a. a la lettre D. le b, a E. le c. a F. le d au G."; *Traité de la Musique Pratique*, Paris 1582, f. 4'). Anschließend wird er auf Glareanus' neue Modus-Theorie bezogen. P. Maillart greift diese auf, indem er den Ausdruck ebenfalls für die Entstehung neuer Tonarten verwendet: „par laquelle transposition naissent cinq autres modes, pour faire ensemble le nombre de douze" (*Les Tons*, Tournai 1610, 88).
Im Zuge der neuen Systematisierung der Modi dient transpositio bzw. transpositus auch als Äquivalent für die Bezeichnung (cantus) mollis. Von G. Dressler wird diese spezifische Differenzierung des Genus terminologisch festgemacht: „Nam omnis cantus durus est regularis, & omnis cantus mollis est transpositus" (*Musicae pract. elementa*, Magdeburg 1571, f. C). In diesem Zusammenhang kommt in der deutschsprachigen Theorie die Prägung Transposition auf. In *Musica figuralis* (Rostock 1618) schreibt D. Friderici: „Weil der Gesang zweyerley ist, nemlich *Cantus* ♮ *duralis*, vnd *Cantus b mollaris*, vnd solcher vnterscheit wegen der *Transposition*, daß ist wegen der erhöhung oder erniedrigung des Gesanges" (f. C iiii) – eine begriffliche Unterscheidung, die in den Lexikondefinitionen von Demantius bis J. G. Walther durchgehend erhalten bleibt:

Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* (Freiberg [8]1632), *Appendix*: *Transpositus Cantus* wird der mit dem *b.moll* genennet weil er eine *qvart* höher oder eine qvint tieffer über oder unter *Cantum durum* versetzet ist (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*, Mf X, 1957, 59);
WaltherL (Lpz. 1732): *Cantus transpositus*... ist... derjenige Gesang, welcher in seiner Vorzeichnung nur ein eintziges *b*, und zwar an demjenigen Orte hat, woselbst der *clavis* auch den Nahmen *b* davon bekommt (138 b f.).

II. Unabhängig von der auf Modus und Tonsystem bezogenen Bedeutung zielt transpositio seit Mitte des 13. Jh. auf SPEZIFISCH RÄUMLICH VORSTELLBARE ERSCHEINUNGEN IN NOTATIONSPRAXIS UND RHYTHMUSLEHRE. Vereinzelt begegnet das entsprechende Adjektiv bei J. Garlandia als bildhafte Erläuterung für die Entstehung des graphischen Zeichens des rhombusförmigen Semibrevis-Notenwertes durch die räumliche Verschiebung des Brevis-Zeichens, das auf eine der vier Kanten gestellt wird:

De mensurabili musica (um 1250): Semibrevis est, quae formatur ad modum rectae brevis, sed quatuor anguli transpositi ad differentiam rectae brevis (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 46: II,20).

(1) Synonym mit syncopa (→ *Syncopa* I. (1)–(2)) bezeichnet zur selben Zeit transpositio das VERSETZEN EINER NOTIERTEN ZEITEINHEIT IN RHYTHMISCH-METRISCHEM ZUSAMMENHANG. In *De musica mensurata* des Anon. St. Emmeram (1279) kommt eine vokabulare Verwendung des Begriffs auf, um eine rhythmisch-metrische Verschiebung im Bereich der Notation auszudrücken. In seiner Kritik am *Tract. de musica* des Lambertus (um 1270) weist der anon. Autor jede rhythmische Umstellung durch eine für fehlerhaft gehaltene Unterteilung des Brevis-Notenwertes ab. Transpositio meint hier zunächst nur die Versetzung einer Tondauer weg von ihrem metrisch vorgegebenen Ort:

Item si verum esset, manifeste posset declarari per semibreves hoquetatas, inter quas nonquam maior praecedere fit reperta, quod reperiretur saepius si talis transmutatio esset vera, ideoque impossibilem arbitramur. Item hoc esset contra naturam omnium aliarum figurarum, in quibus vox quaelibet locum sibi proprium atque sonum absque transpositione aliqua possidet et importat... Sed ubicumque minor brevis et maior conveniunt in figura vel una post alteram ordinatur, semper minor praecedit et maior sussequitur, et nullatenus e converso, quare similiter conversionem semibrevium pro eodem tempore supponentium credimus esse nullam (ed. Yudkin, Bloomington, Ind. u. Indianapolis 1990, 148, 21–31).

Daraus entwickelt sich zunehmend das Verständnis von transpositio im Sinne von syncopa. Im *Liber mus.* (14. Jh.) des Pseudo-Philippus de Vitry wird die Verschiebung des metrischen Gefüges am Beispiel der Notierungsweise durch Trennpunkte geschildert:

Nota quod in majori prolatione habemus transpositionem in cantu, id est quando minima stat inter duo puncta, vel cum uno punctu et post illam minimam semibreves conjuncte vel non conjuncte sequuntur vel sola semibrevis sequitur, tunc post semibrevem vel semibreves due minime sequuntur cum uno punctu vel sine punctu, tunc semibreves debent cantare tardando (CS III, 44 b).

Dem Sachverhalt nach beschreibt der Autor hier den Punctus demonstrationis (bzw. reductionis oder syncopationis), ein Zeichen der Mensuralnotation, das zur Verdeutlichung zusammengehöriger Noten in der Synkopenbildung dient und später punctus transpositionis (Adam Fuld., *Musica*, 1490; GS III, 362 b) bzw. punto di trasportazione (P. Aaron, *Lucidario in musica*, Venedig 1545, II, f. 5) genannt wird. In der Bedeutung von syncopa wird transpositio bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jh. terminologisch erfaßt. J. Boen spricht in seiner *Ars (Musicae)* (1357) von „transpositionibus sive sincopationibus notarum" (CSM 19, 45: *Appendix*, 14), und der Anon. Brigensis gibt um 1400 eine systematische Definition, die die Verschiebung von einem perfekten zu einem imperfekten Notenwert und umgekehrt betont sowie auf die metrische Versetzung durch das Einrücken eines oder mehrerer längerer Notenwerte zwischen zwei kürzeren Noten aufmerksam macht:

Transposicio est notarum maiorum inter minores connumeranda posicio, et est duplex, scilicet perfecta et imperfecta. Imperfecta est, que fit in cantu imperfecto, perfecta vero in cantu perfecto. Est autem quelibet illarum triplex, scilicet modalis, temporalis et prolacionalis. Est ergo transposicio imperfecta modalis, quando in modo imperfecto longa vel plures vel longe duplices ponuntur inter breves...
Temporalis vero est, quando breves vel longe ponuntur inter semibreves... Prolacionalis est, quando semibreves vel maiores ponuntur inter duas minimas (ed. Rausch, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters* III, hg. von M. Bernhard, München 2001, 302: XIV,1–6).

Diese spezifische Bedeutung als synkopierte Verschiebung bleibt in der Rhythmuslehre bis ins 17. Jh. erhalten. Der Ausdruck transportare bzw. transportatione begegnet als vermutlich frühester Beleg in der ital. Musiktheorie in Aarons *Toscanello* (Venedig 1523) gleichbedeutend mit syncopa:

La sincopa ne le compositioni del canto figurato è una certa transportatione di una figura minore a la sua simile, overo equivalente, & questo aviene quando alcuna figura è posta di nanzi a una sua maggiore... & tanto puo essere sincopata & transportata una pausa inanzi una nota o più, quanto una figura cantabile, & tal pausa non si intende più che quella di semibreve & minima (f. D).

Durch Zarlino, der seinerseits diese Definition aufgreift, hält sich in der franz. Musiktheorie diese Bedeutung bis Mersenne aufrecht:

G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 49: ...la Sincopa non è considerata dal Musico, come la considera il Grammatico...: ...ma la considera come Trasportatione, o Riduttione di alcuna figura, o nota cantabile minore, oltra vna, o più maggiori alla sua simile; oue conuenientemente si possa applicare, & numerare, per finire il numero della misura del suo Tempo (209);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636) *Traitez des consonances*... V: Zarlin dit que la *Syncope* est vne transposition d'vne note qui se lie à vne autre note, & qu'elle se continuë iusques à ce qu'elle rencontre vne semblable note, qui ne soit point liée, afin de la faire rentrer dans la mesure dont elle est sortie (305).

(2) Gegen Ende des 14. Jh. setzt sich die Bedeutung einer VERTIKALEN VERSCHIEBUNG VON SCHLÜSSELN AUF DEN NOTENLINIEN durch. Standen die Musiktheoretiker des 11. bis 14. Jh. vor dem Problem, das einstimmige Choralrepertoire, das nicht im System vorhandene Noten verlangte, aufzuzeichnen (vgl. oben, I. (2)), so ergab sich anschließend die Schwierigkeit, Gesänge, die einen zu weiten Ambitus hatten, im Liniensystem zu notieren. Da die Notation mit Hilfslinien unüblich war, setzte sich die Idee durch, die Schlüssel im Liniensystem zu verschieben – ein Verfahren, das als transponere bereits bei Goscalcus belegt ist. Diese Praxis impliziert somit nicht mehr, daß die melodische Linie selbst versetzt wird, sondern, daß vielmehr der durch die Notation sichtbar gewordene Hintergrund beweglich geworden ist:

Goscalcus, Trakt. mit d. Incipit „Quoniam in antelapsis temporibus" (1375): Notandum est eciam circa predicta quod communiter signatur pro demonstracione differencie regularum et spaciorum ad minus una istarum clavium, scilicet: [illegible], et secundum istas claves alie regule et spacia capiunt denominaciones suas, que non mutantur, nisi claves mutentur, aut, secundum sub vel supra transponantur, ponantur eciam signa dictarum clavium, tamquam in medio manus existencium, et magis conveniencium ad aliarum regularum et spaciorum differencias ostendendas (ed. Ellsworth, *The Berkeley Ms.*, Lincoln u. London 1984, 42, 1–8);
Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tract.* (zw. 1460 u. 1470): Ubi tamen sciendum, quod licet per ambitum totius monochordi et similiter per musicam manum totam decem linearum et novem spatiorum fiat repraesentatio, in libris tamen cantualibus paucis utimur compendiositatis gratia. Per clavium enim transpositionem in paucis lineis omnes septem cantus poterunt collocari... (ed. Gümpel, *Die Musiktrakt. Conrads von Zabern*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz] Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jahrgang 1956, Nr. 4, Wiesbaden 1956, 198, 5–6).

Umfassend definiert J. Cochlaeus den Terminus transpositio. Er verdeutlicht, daß die Wahl des Notenschlüssels (clavis signatae) dem jeweiligen Bedarf folgt und daß seine Verschiebung auf den Notenlinien sich mit einem „virtualiter et implicite"-Transponieren vergleichen läßt:

Tetrachordum mus. (Nürnberg 1512) II, 5: Quid est transpositio? Est clauis signatæ ob cantus ascensum vel descensum, de linea ad lineam translatio. Transponuntur itaque expresse solum claues signatæ, quoniam ipse sole

expresse ponuntur. Virtualiter tamen & implicite, transponuntur simul et ceteræ illis adiacentes: quandoquidem naturalis clauium series, immutabilis est. quae in musicali scala expressa est.
Est autem transpositio clauium ideo inuenta, vt paucis lineis magnus vel ascensus vel descensus notarum haberi possit. Quanto igitur plures fuerint lineæ, Tanto rarior erit transpositio: Quo fit, vt raro conspiciatur in quinque lineis, In quattuor vero frequenter: In quinque enim lineis, triplici clauium signatarum positione, tota scala haberi potest (f. B iii' f.).

Mit dieser Verwendung des Ausdrucks, der seit dem 16. Jh. nun sowohl die mögliche Loslösung einer Melodie von den Vorgaben des Tonsystems (vgl. oben, I. (1)) als auch die Beweglichkeit des Hintergrunds bezeichnet, vollzieht sich im wesentlichen der Übergang zur modernen Bedeutung. M. Agricola, der das dtsch. Wort Versetzung wohl erstmals musikbezogen verwendet, unterscheidet in der *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533) zwischen der Verschiebung der Schlüssel und der Versetzung eines Gesangs. Erstere wird von ihm als „eine verrückung der gezeichenten schlüssel, von einer linien auff ein andere, hinauff odder herunter" (f. C ii) definiert, während er unter dem „versatzten gesang" eine melodische Gestalt versteht, die „jnn einem andern schlüssel, ausserhalb der iiij. genannten, endet" (f. D viii'), wobei Agricola hier eine auf die Quarttransposition umgewandelte Theorie der Affinales wiedergibt: „Darvmb ein gesang, der fa hat jm bfa ♮mi, vnd endet sich jm G, der selbige ist .1. odder .2. toni. Im a, 3. oder 4. Im bfa ♮mi, so ist er 5. odder 6. toni. Im c. 7. odder 8. Toni" (ibid.).

III. Die Bedeutung von transpositio als VOKALE UND INSTRUMENTALE PRAXIS DER DIASTEMATISCHEN VERSETZUNG VON MUSIKALISCHEN GESTALTEN vor einem musiktheoretisch festgelegten Hintergrund setzt sich im 16. Jh. noch vor der Etablierung der Dur-moll-Tonalität durch. Die praxisbezogene Reflexion G. Zarlinos führt zu der Erkenntnis, daß für den ausführenden Musiker die Versetzung mus. Gestalten von großem Nutzen sei. In diesem Sinne prägt Zarlino trasportatione bzw. trasporto zur Bezeichnung der Versetzung eines Modus aus musikpraktischen Gründen:

Le Istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, 77: Potemo dipoi col mezo delle chorde di questi generi fare le Trasportationi delli Modi verso l'acuto, oueramente verso il graue; le quali Trasportationi sono molto necessarie a gli Organisti, che serueno alle Capelle: conciosia che fa dibisogno, che alle volte trasportino il Modo, hora dall'acuto nel graue, & tallora dal graue nell'acuto; secondo che la natura delle Voci, che si trouano in quelle, lo ricerca; che senza il loro aiuto sarebbe impoßibile di poterlo fare (286).

Im 17. Jh. etabliert sich der Ausdruck als Bezeichnung einer für Musiker nützlichen Praxis. G. Diruta spricht von „trasportationi per poter rispondere al Choro in voce commoda" (*Il Transilvano* II, Venedig [1609] ²1622, III, 4), während A. Banchieri, indem er die spezifische Differenz mancher Tonarten im Hinblick auf die vokale und instrumentale Aufführung hervorhebt, den Begriff im Sinne einer Vereinfachung für die Aufführenden erwähnt:

Conclusioni nel suono dell'organo (Bologna 1609): Di questi dodici tuoni sei sono comodi alle voci, & incomodi à gli stromenti... gli altri sei fanno contrario effetto sono comodi à gli strumenti, & incomodi alle voci, gli primi per accomodar gli stromenti si trasportano vna quarta superiore per le chiaui di b.molle; gli secondi per accomodare le voci vna quinta inferiore per le chiaui di B.quadro (41).

Als Bezeichnung einer vokalen und instrumentalen Praxis setzt sich der Ausdruck auch in anderen Ländern durch. M. Mersenne bemerkt, „l'on peut transposer toutes sortes de tons sur le Clavier de l'Orgue" (*Harmonie universelle*, Paris 1636, *Traitez des consonances*... III, 161), während H. Schütz im selben Jahr diese musikpraktische Bedeutung im Vorwort der *Mus. Exequien* aufnimmt: „Den *Bassum Continuum* habe ich den Sängern zum Vorteil, vnd zu berürung deren auff der Orgel zu diesen Wercke mir gefälligen *chorden* eine *Quarta* niedriger *transponiret*" (*Neue Ausg. sämtlicher Werke* IV, Kassel 1961, 7). Eine systematische Differenzierung des Begriffs findet sich bei J. Rousseau, der zwischen einer kompositionstheoretischen und einer aufführungspraktischen Bedeutung des Ausdrucks unterscheidet: „Le mot de Transposition est un terme équivoque, qui convient à la Composition des Pieces de Musique, & qui convient aussi à leur execution" (*Traité de la Viole*, Paris 1687, 116); neben einer etwas mißverständlichen Formulierung im Konnex mit der Umwandlung von Moll- in Dur-Intervalle und umgekehrt („Transposer dans la Composition, c'est changer l'ordre de l'Intonation assigné au Nom Naturel chaque Note, & à faire Majeur ce qui est naturellement Mineur; comme aussi à faire Mineur ce qui naturellement est Majeur"; ibid.) liefert Rousseau eine Definition, die auf die Praxis der Schlüsselverschiebung (vgl. oben, II. (2)) zurückgreift: „Transposer dans l'execution, c'est jouër un Ton, une Tierce, une Quarte, ou une Quinte plus haut, ou plus bas que ce qui est marqué sur le papier par supposition de Clefs" (ibid.).

(1) In der noch heute geläufigen Verwendungsweise bezeichnet transponieren seit dem 18. Jh. die VERSETZUNG EINES MUSIKSTÜCKS VON EINER TONART IN EINE ANDERE bei strikter Beibehaltung der Intervallverhältnisse.
Anknüpfend an die aufführungspraktischen Implikationen des Begriffs (vgl. oben, III.), setzt sich Ende des 17. Jh. allmählich die moderne Bedeutung durch als Möglichkeit, eine mus. Gestalt auf jede beliebige Tonhöhe zu verschieben. J. A. Herbst verwendet bereits 1643 den Terminus für die Versetzung eines

Instrumentalstücks auf eine andere Tonhöhe: „Pflegt man auch auff den Musicalischen Instrumenten durch die *Terz, Quint*, vnd andere *Intervalla* zu *transponi*ren" (*Musica Poëtica*, Nürnberg 1643, 58). Im 18. Jh. polarisiert sich die Begriffsauffassung in zwei räumliche Bedeutungen: Einerseits benennt Transposition noch die praxisbezogene Mobilität des Hintergrundsystems, die durch die Verschiebung der Schlüssel bei Beibehaltung der Originalintervalle gegeben ist, andererseits die Versetzung der mus. Gestalten oder ganzer Musikstücke in eine andere Tonart.

Noch an die instrumentale Praxis gebunden ist die Verwendung des Wortes bei Fr. Gasparini, der in seinem Traktat *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708) ein komplexes Verfahren beschreibt, wodurch der Instrumentalist, um ein Stück in einer anderen Tonart zu spielen, gleichzeitig sich den Schlüssel an einem anderen Ort vorzustellen hat:

...dovendosi trasportare alla Quarta, alla Quinta, alla Terza, o sopra, o sotto, un tono più alto, o più basso, figurarsi di che Chiave diventa la Composizione (110 f.).

Im 18. Jh. verliert der Ausdruck allmählich den Bezug zur Aufführungspraxis und setzt sich als Begriff der Kompositionslehre durch. Die Auffassung der Gestaltqualität linearer Melodien und ihrer strukturellen Identität, die unabhängig von der jeweils zugeordneten Tonart vorliegt, spiegelt sich im Begriffsverständnis bei Walther und Mattheson wider:

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): Die Art und Weise aber recht zu *transponi*ren besteht darinne: Man sieht den natürlichen *Ambitum l.* [*lege*] *scalam* desjenigen *Modi* an, welchen man *transponi*ren will, und betrachtet, wie die *intervalla* sich gegen einander verhalten, nach diesen richtet man die *transponirte Scalam* ein, nemlich die intervalla in der *transponi*rten *Scala* müßen eben so auf einander folgen, wie in der natürlichen ohne was *tonum majorem* und *minorem* betrifft... (ed. Benary, Lpz. 1955, 179);
J. Mattheson, *Critica mus.* II (Hbg 1725): Wenn sich einer anheißig macht, die diatonischen Gränzen nicht zu überschreiten, so mag er mit Fug aus dem *C dur* ins *E dur, item*, aus dem *F dur* ins *A dur*, transponiren... (275);
WaltherL (Lpz. 1732): *Transpositio*... eine V e r s e t z u n g, heisset 1. und jetzo überhaupt: wenn eine pur *diatoni*sche Melodie, vermittelst Fortrückung der Tone, und Vorzeichnung eines oder etlicher *b*, ingleichen eines oder etlicher #, in die *chromati*sche; oder diese, durch Hinwegnehmung nur gedachter Zeichen, in die *diatoni*sche, verändert wird (613 b).

Während J. Grassineau die Bedeutungen Schlüsselwechsel und Tonartwechsel noch nebeneinanderstellt, halten sie sich zwar auch in Frankreich bis zum Ende des 18. Jh., werden dort aber schon ineinander verschränkt gedacht:

GrassineauD (London 1740): TRANSPOSITION, the writing any song, air or tune in any key or cleff different from that in which it was first composed...
Transposition with respect to the cleff, consists in the changing the places or seats of the notes or letters, among the lines and spaces; but so as that every note be set at the same letter...
Transposition from one key to another, is a changing of the key, or set[t]ing all the notes of a song, at different letters, and performing it consequently in different places upon the instruments.
The Design hereof is, that a song, which being begun in one place is too high, too low, or otherwise inconvenient for a certain instrument, may be begun in another place, and from that carried on through all its just degrees (286 f.);
Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Transposition*: Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre, en changeant la clef, et en substituant ou diminuant les dièses ou bémols, qui indiquent le ton d'un morceau (204 f.).

Vor allem bürgert sich um 1750 die bis heute geläufige Auffassung einer „Transposition von Tonarten" ein (Fr. W. Marpurg, *Kritische Einl. in d. Gesch. u. Lehrsätze d. alten u. d. neuen Musik*, Bln 1759, 121). Bereits J.-J. Rousseau definiert transposition im Sinne eines Tonartwechsels; diese Bedeutung verfestigt sich in späteren Lexika:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Transposition*: Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre (522);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Transponiren*: Transponiren heißt in der praktischen Musik entweder ein ganzes Tonstück, oder auch nur eine Stimme desselben um einen, zwey oder mehrere Töne höher oder tiefer vortragen (1583 f.);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Trasportare*: vuol dire copiare od eseguire un pezzo di musica in tutt'altro Tuono che quello in cui era scritto dapprima (II, 254);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Transponieren*: ein Stück aus einer Tonart in eine andre versetzen (933 a);
GroveD IV (London 1890), Art. *Transposition*: change of key, the notation or performance of a musical composition in a different key from that in which it is written (160).

*

Exkurs: Seit dem 19. Jh. dient das Gerundium transponierend als Beiwort für die Benennung bestimmter Instrumente, deren real erklingender Ton nicht identisch mit dem notierten ist. Bei H. Berlioz kommt die Prägung „Instruments transpositeurs" auf und wird definiert als „ceux dont le son sort *au-dessus* ou *au-dessous* de la note écrite" (*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1843; ed. Bloom, Kassel 2003, 151). So gelten beispielsweise die Hörner als „instruments transpositeurs", da „leurs notes écrites ne représentent pas les sons réels" (253). In Lexika setzt sich der zusammengesetzte Ausdruck instruments transpositeurs zunächst in Frankreich und anschließend in anderen Länder durch. Das EscudierD (Paris [5]1872, 464) definiert diese Instrumente als „instruments de musique dont le son est différent de la note écrite", während das Mendel/ReißmannL wenige Jahre später den Ausdruck in Deutschland einführt: „T r a n s p o n i r e n d e I n s t r u m e n t e heissen diejenigen Instrumente, welche anders erklingen, als sie notirt werden" (Bd. X, Bln 1878, 286).

*

(2) In Abgrenzung vom Verb transponieren zur Bezeichnung der Versetzung eines ganzen Musikstücks von einer Tonart in eine andere benennt das Substantiv Transposition vom Anfang des 18. bis ins ausgehende 19. Jh. die SEQUENZIERUNG EINZELNER MOTIVE. So beschreibt Mattheson mit ‚transponierter Widerholung' die Versetzung eines Themas, während Quantz mit ‚Transpositionen' die Wiederholungen einzelner Läufe anspricht:

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Eine *regulaire* Fuge ist eigentlich, die eine *Quinte* höher oder ein *Quarte* niedriger *transponir*te Wiederhohlung eines gewissen *Thematis*, so man sich vorgenommen, mit 2. 3. oder mehr Stimmen durchzuführen, allwo eine Stimme nach der andern, bald in demselben Thon, bald in einem andern, eben dasselbe *Thema*, oder denselben Satz anhebet und nachsinget, welches die erste Stimme vorgesungen oder vorgespielet hat... (142);
J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Das Allegro bestund mehrentheils vom Anfange bis zum Ende aus lauter Passagien, da fast immer ein Tact dem andern ähnlich war, und von einem Tone zum andern, durch die Transpositionen, wiederholet wurde... (327).

Im deutschsprachigen Raum hält sich die Auffassung von Transposition als Synonym für Begriffe wie Sequenz (→ *Sequentia* II. (1)(c)), Imitation, Wiederholung und Rosalie, worunter eine mehrfache stufenweise Auf- oder Abwärtstransposition gemeint ist. H. Chr. Koch hebt die sequenzierende Wiederholung auf einer anderen Tonstufe als ein charakteristisches Merkmal hervor:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Transposition*: Unter den verschiedenen Arten der unmittelbaren Wiederholung eines kurzen melodischen Theils in einer und eben derselben Stimme, bezeichnet das Wort Transposition besonders diejenige, bey welcher der unmittelbar vorhergehende Satz in einer anderen Tonart wiederholt wird... Die Transposition ist eines derjenigen Mittel, wodurch die Melodie eines Tonstückes ihre Ausführung erhält... Von einigen wird sie eine R o s a l i e genannt, wegen einer gewissen Arie, von der man sagt, daß in derselben viel solche Transpositionen vorkommen; andere nennen sie einen S c h u s t e r f l e c k; von noch andern wird sie V e t t e r M i c h e l genannt... Jedoch ist... dieses nur von derjenigen Art der Transposition zu verstehen, bey welcher der vorhergehende Satz eine Stufe höher transponirt wird (1585 f.).

Erst mit H. Riemann tritt die Bedeutung Sequenzierung zurück.

(3) In der dodekaphonen, modalen und seriellen Kompositionstechnik des 20. Jh. wird Transposition auf die ERSCHEINUNGSFORMEN EINER (ZWÖLFTON-) REIHE ODER EINES MODE AUF EINER DER ZWÖLF GLEICHBERECHTIGTEN TONSTUFEN DER GLEICHSTUFIG TEMPERIERTEN SKALA bezogen. Die jenseits der Tonalität gestiftete Identität mus. Gestalten reflektiert F. Greissle in Anlehnung an die Gestaltpsychologie (Chr. von Ehrenfels). Der Ausdruck dient hier neben der Benennung der Versetzung einer Zwölftonreihe auch zur Erklärung, daß durch die zusammenhangstiftende Zwölftontechnik eine Grundgestalt trotz Versetzung ihre Identität bewahrt:

Die formalen Grundlagen d. Bläserquintetts von Arnold Schönberg (Musikblätter d. Anbruch VII, 1925): Durch Benützung von drei anderen, aus der Grundgestalt ableitbaren Reihen, des Krebsganges..., der Umkehrung... und deren Krebsgang..., erhält man die Möglichkeit, auch von anderen Tönen aus dieselben Verhältnisse, wenn auch in anderer Richtung oder umgekehrter Reihenfolge, anzuwenden. Dadurch wird die Zahl der verfügbaren Melodieschritte vervielfältigt. Außerdem werden, entsprechend der Methode, in größeren Formen zwecks Herausbildung graduierter Gegensätze, je nach der Wichtigkeit, mehr oder weniger fremde Tonarten zu benützen, auch hier in größeren Werken Transpositionen der Reihen eingeführt. So erhält man aus einer Reihe eine beliebig große Anzahl weiterer, deren logischer Zusammenhang mit der Grundgestalt dadurch gewährleistet ist, daß sie sind, entweder
1. S p i e g e l f o r m e n oder
2. T r a n s p o s i t i o n e n a u f a n d e r e T ö n e...
Das beruht auf der Erkenntnis, daß ein Gegenstand sich nicht ändert, dadurch, daß er eine andere Lage im Raum einnimmt (65 f.).

Als kompositionstechnischer Begriff setzt sich Transposition bald als Bezeichnung der jeweils 12 Versetzungen der vier Formen der Zwölftonreihe durch:

E. Stein, *Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen* (Musikblätter d. Anbruch VIII, 1926): Eine bestimmte Reihenfolge der Töne der chromatischen Skala liegt einem Stück als tonliches Material zugrunde... Außer dieser Reihe treten regelmäßig noch drei weitere, aus ihr gebildete auf: ihre Umkehrung, ihr Krebsgang und dessen Umkehrung. Ferner kommen Transpositionen dieser vier Formen in andere Tonlagen vor (251);
Th. W. Adorno, *Schönberg: Suite für Klavier, drei Bläser u. drei Streicher, op. 29, u. Drittes Streichquartett, op. 30* (1928): Eine längere, sehr reich gebaute Überleitung, die an die transponierte Umkehrung der Hauptgestalt anknüpft, mündet in eine rondomäßige Anführung des Hauptthemas und dann unmittelbar in den Seitensatz. Dieser Seitensatz, aus einer Transposition der Originalgestalt und deren Krebs gewonnen, hat, ähnlich wie das dritte Thema aus dem Scherzo des Quintetts, zugleich losen Triocharakter... (Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 360);
A. Webern, *Der Weg zur Kompos. in zwölf Tönen* (1932): Unter Berücksichtigung dieser zwölf Transpositionen kann demnach jede Reihe in 48 verschiedenen Erscheinungen auftreten (ed. Reich, Wien 1960, 58).

O. Messiaens seit den 1940er Jahren entwickelte Einteilung der Tonleitern, die er in Anlehnung an der mittelalterlichen Modalität (jedoch mit einer unterschiedlichen Anordnung der Intervalle) als Modes bezeichnet, basiert auf der „Théorie des modes à transpositions limitées". Damit ist eine vom System bedingte Einschränkung gemeint, wonach jede Skala nicht beliebig versetzt werden kann, denn

„Au bout d'un certain nombre de transpositions chromatiques qui varie avec chaque mode, ils ne sont plus transposables – la 4e transposition donnant exactement les mêmes notes que la 1re..." (*Technique de mon langage mus.*, Paris 1944, 51).

Nach 1950 wird der Ausdruck sporadisch im Zusammenhang mit der seriellen Technik in bezug auf den Parameter der Dauer verwendet. Boulez gebraucht das Wort in Analogie zur Verschiebung einer Tonhöhe auf die 12 Tonstufen, um die Verkürzung der Dauer zum Ausdruck zu bringen, während Stockhausen den Terminus in ähnlicher Weise auf die Versetzung rhythmischer Werte durch Tempowechsel überträgt:

P. Boulez, *Éventuellement...* (1952): Nous parlerons enfin d'une registration des durées, s'il est possible d'allier aussi elliptiquement ces deux composantes que sont la hauteur et la durée. Étant donné un son enregistré, si nous le transposons, nous sommes obligés d'accélérer sa vitesse, et, par conséquent, de raccourcir sa durée; si nous le transposons suivant l'échelle des douze demi-tons, nous obtenons, à l'intérieur de l'octave, douze durées différentes, ayant toutes entre elles des rapports irrationnels; c'est dire que relativement aux sons 1, 2, 3, 4,... 12, nous aurons des unités de temps: t_1, t_2, t_3, t_4... t_{12}. Pour embrasser tout le registre du grave à l'aigu, nous avons été obligés de transposer ces douze sons à six vitesses différentes... (*Relevés d'apprenti*, Paris 1966, 165 f.);

K. Stockhausen, ... *Wie die Zeit vergeht* ... (1956): Der Versuch, der chromatischen 12er Skala für die Höhen eine subharmonische 12er Skala für die Dauern als Entsprechung zu setzen, führte vor allem dort, wo diese unkritisch übernommen und angewendet wurde, zu großen Widersprüchen... Bei Strukturwechseln änderte man gern diese Tempobestimmung, das heißt man rutschte die ganze subharmonische Skala ‚aufwärts oder abwärts', um nicht beständig im gleichen Modus herumzufahren: die Skala wurde *transponiert* (*Texte zur elektronischen u. instr. Musik* I, Köln 1963, 104).

Lit.: G. Jacobsthal, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang d. abendländischen Kirche, Bln 1897; D. Pesce, B-Flat: Transposition or Transformation?, Journal of Musicology IV, 1985/86; dies., The Affinities and Medieval Transposition, Bloomington, Ind., u. Indianapolis 1987; Chr. Berger, Hexachord, Mensur u. Textstruktur, BzAfMw XXXV, Stuttgart 1992; Ch. M. Atkinson, Das Tonsystem d. Chorals im Spiegel mittelalterlicher Musiktrakt., in: Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang, Gesch. d. Musiktheorie IV, Darmstadt 2000; Chr. Meyer, Die Tonartenlehre im Mittelalter, ibid.

Matteo Nanni, Freiburg i. Br. 2005

Trias, Dreiklang

lat. trias, die Drei, Zahl von Dreien (von griech. τριάς, Dreizahl; in der Bedeutung „Heilige Dreieinigkeit" erstmals bei Theophilus von Antiochien, *Ad autolycum* [kurz nach 180], sowie Clemens von Alexandria, *Stromata* und *Excerpta ex Theodoto* [um 200], ins Lat. von Q. S. Fl. Tertullianus, *Adversus Praxean* [kurz nach 200], mit trinitas übers.); im mus. Kontext im Sinne eines 3-st. Kanons bei H. Glareanus 1547 (vgl. unten, I. Exkurs), erst später mit den Epitheta musica und harmonica als terminus technicus für einen Zusammenklang dreier verschiedener Töne (J. Lippius 1610); die Begriffsgeschichte von trias konzentriert sich im Wesentlichen auf den deutschsprachigen Raum, wohingegen in anderen Sprachgebieten synonyme Bezeichnungen wie common chord (im Engl.), harmonie bzw. accord parfait (im Franz.) oder armonia perfetta (im Ital.) vorherrschen (→ *Accord* II. (2) u. (2)(a)–(b) mit Exkursen); erst in der angloamerikanischen Musikliteratur des 20. Jh. kommt dem entsprechenden Äquivalent triad eine bedeutendere Rolle zu.

Trias begegnet in allen modernen europäischen Kultursprachen, zumal im lexikalischen Bereich, als lat. Fachausdruck, etwa im Dtsch. (J. A. Herbst 1653; G. A. Sorge 1745), im Engl. (J. H. Alsted 1664: auch als tryas; HoyleD 1770, 1791) oder im Franz. (als einzige Wortform noch bei J.-Ph. Rameau 1737), bevor es zu folgenden Entlehnungen kommt:

engl. triad (Alsted 1664: triade; GrassineauD 1740), erst im ausgehenden 19. Jh. wieder auftauchend (GroveD 1890; E. Prout 1903);

franz. triade (BrossardD 1703, [2]1705; RousseauD 1768), von Fr.-A. Gevaert 1905 erneut aufgegriffen (vgl. E. Closson, *Esthétique mus.*, Brüssel 1921, 92, Anm. 1: „l'heureux néologisme triade proposé par Gevaert"); die in *Larousse de la musique* (hg. von N. Dufourcq, Paris 1957, Bd. II, 429 a f.) oder *Encyclopédie de la musique* (hg. von Fr. Michel, Bd. III, Paris 1961, 810 a) genannten, nicht spezifisch mus. Bedeutungen von triade lassen zu der hier behandelten Begriffsverwendung keinerlei Bezug erkennen;

ital. triade (J. J. Fux, *Salita al parnasso*, übers. von S. A. Manfredi, Carpi 1761; BassoD 1984);

dtsch. Triade (J. N. Forkel 1777; WolfL 1787, Art. *Hauptaccord*); das eigentliche Äquivalent zu lat. trias, von J. G. Ahle 1687 oder J. H. Buttstett um 1715/16 noch mit Dreiheit übersetzt, stellt das Kompositum Dreiklang mit dem Grundwort Klang in der Bedeutung „Ton" dar (J. Mattheson 1735; vgl. unten, I. (2)).

I. Der 1610 von J. Lippius geprägte Begriff trias musica bezeichnet einen als gewisse Einheit verstandenen Zusammenklang dreier verschiedener Töne; in dieser grundlegenden Bestimmung wird er später nicht wesentlich modifiziert.

(1) Lippius versteht unter trias ganz umgreifend jegliche Art eines solchen Zusammenklangs.

(2) In der zweiten Hälfte des 17. Jh. erfolgt eine Einschränkung auf bestimmte, qualitativ herausgehobene Akkorde, wobei dem Ausdruck trias nun bezeichnenderweise das Epitheton harmonica beigefügt ist.

(3) Den Begriffsdefinitionen von Dreiklang wird seit dem späten 18. Jh. verschiedentlich der Hinweis auf eine allgemeinere Bedeutung vorgeschaltet.

II. Bestimmungen von trias bzw. Dreiklang sind durch mehrere Implikationen geprägt.

(1) Die gesamte Begriffsgeschichte von Dreiklang durchzieht dessen außerordentliche Wertschätzung im harmonischen wie überhaupt musikalischen Kontext.

(2) Dabei haftet dem Begriff bis weit ins 19. Jh. namentlich der Symbolcharakter für die Heilige Dreieinigkeit an.

(3) Besonders signifikant ist seit Lippius ferner die Dichotomie in Dur und Moll.

(4) Im 19. Jh. tritt verstärkt der Aspekt von Dreiklang als a priori Ganzes und Einheit hinzu.

I. Der von J. Lippius 1610 geprägte und in konziserer Form 1612 exponierte Begriff trias musica bezeichnet einen als gewisse Einheit verstandenen Zusammenklang dreier verschiedener Töne im Sinne von Tonhöhenklassen; in dieser grundlegenden Bestimmung wird er später – von marginalen Zusätzen oder Präzisierungen abgesehen – nicht wesentlich modifiziert:

Disputatio musica tertia, divinâ unitrinitate concordante publicè proposita... (Wittenberg 1610): Trias Musica ex Tribus Sonis & Dyadibus Radicalibus distinctis constituta est: ex consonis, consonans: dissonans ex dissonis (f. B 2); die auf die sogenannten Radikalzahlen von 1 bis 8 (unter Ausschluß der 7) zurückgehende Bezeichnungsweise der betreffenden Töne als „Wurzeltöne" bzw. der Intervalle als „Wurzelzweiklänge" kehrt in den Art. *Trias* des GrassineauD (London 1740, 290) und HoyleD (London 1770, 106, bzw. 1791, 151) wieder.

Bedeutsam an jener Definition von trias ist, daß als Bestandteile eines solchen Zusammenklangs nicht nur drei Einzeltöne, sondern auch Zweiklänge („dyas"; vgl. den nachstehenden Exkurs) gelten, und zwar – wie Lippius 1612 verdeutlicht – „ebenso viele" (wie Töne), womit für ihn auch hier die Relationen jeweils zweier Stimmen zueinander noch maßgebend sind:

Synopsis musicæ novæ omnino veræ atque Methodicæ Universæ (Straßburg 1612), Abschn. *De Triade Musicâ*: TRIAS MUSICA ex Tribus sonis, & totidem Dyadibus Radicalibus constat Consonans seu Harmonica ex consonis, ex dissonis Dissonans seu Anarmonica (f. F 4); vgl. J. H. Alsted, *Cursus philosophici encyclopædia* (Herborn 1620, XIV, 7, 1553) u. *Encyclopaedia septem tomis distincta* (Herborn 1630, XX, 7, 1202 a), sowie J. Crüger, *Synopsis Musica* (Bln 1630, Cap. VIII, f. E 2'), J. M. Corvinus, *Heptachordum danicum* (Kopenhagen 1646, Cap. XII, 107), u. Alsted, *Templum mus.: or the mus. synopsis*, engl. von J. Birchensha (London 1664, Cap. VII, 55).

Nachfolgende Theoretiker orientieren sich offenkundig zunächst ganz an Lippius' Bestimmung, wie auch die Übernahme der Wortfügung trias musica dokumentiert. Während J. A. Herbst 1653 bereits das später allgemein übliche Epitheton harmonica wählt (zit. unten, II. (2)), lassen sich beide Zusätze „musica" und „harmonica" noch bei W. C. Printz 1676 nachweisen (zit. im nachstehenden Exkurs bzw. unten, I. (2)), so wie auch J. G. Walther die zwei Adjektive unter dem betreffenden Stichwort vereint:

WaltherL (Lpz. 1732): *Trias harmonica* oder *musica*... *Triade harmonique*... ist eine Zusammensetzung dreyer verschiedenen Klänge, die rein zusammen klingen. z. E. *c e g*, oder *c es g*; *d fis a*, oder *d f a* (615 a).

Selbstredend tragen bereits vor Lippius bestimmte (dreitönige) Zusammenklänge eigene Benennungen (→ *Accord* II. (2) Exkurs), von denen hier diejenigen hervorgehoben seien, die in zeitlicher Nähe zur Entstehung des Dreiklangsbegriffs stehen:

harmonia begegnet bei J. Avianus (*Isagoge in libros Musicæ Poeticæ*, Erfurt 1581, f. B), der den Begriff untergliedert mittels der Attribute perfecta, imperfecta und absurda für den sogenannten Dreiklang in der Grundstellung oder in der Umkehrung (→ *Inversio* III. (3)) als – modern gesprochen – Sext- und Quartsextakkord (vgl. Kl.-J. Sachs, *Johannes Avianus (um 1555–1617) u. d. Zeugnisse seines mus. Wirkens*, AfMw LVI, 1999, 280 ff.);

syzygia (griech. συζυγία, Verbindung) gebraucht R. Schlick 1588, der als erster Musiktheoretiker im Zusammenklang dreier Töne ein Sinnbild der Heiligen Dreieinigkeit erblickt –

Exercitatio Qua musices origo prima (Speyer 1588): Ac vt vnicum sàltem in medium proferamus huius rei ex eadem disciplina indicium, sufficiat nobis in præsentia sola illa trium vocum Musicalium συζυγίας consideratio, siue in cantu duro, siue etiam molli. Hæc profecto SACROSANCTÆ TRINITATIS opera & potentiam ita repræsentat, vt & maximam cum ijsdem cognationem habere... (9); vgl. die Identifizierung der beiden Begriffe Dreiklang und syzygia bei Fr. W. Marpurg (zit. unten, I. (2)) –;

symphonia läßt sich bei C. Schneegass 1591 nachweisen, für den ebenfalls der so bezeichnete und durch Klangfülle, Vollständigkeit und Vollkommenheit ausgezeichnete dreitönige Zusammenklang die drei göttlichen Personen symbolisiert –

Isagoges musicæ libri duo (Erfurt 1591), *Præfatio*: ...ita quælibet SYMPHONIA (modò plena sit) tribus quibusque uocibus, in diuersis tamen clauibus (Octauæ enim hîc non habent locum) constitutis, tres Diuinitatis personas suauiter adumbrat. Trium enim Vocum consonantia, cum plures propriè sic dictas, septem clauium natura non admittat, perfecta iudicatur (f. A v') –;

composita consonantia erscheint bei O. S. Harnisch (*Artis musicæ delineatio*, Ffm. 1608, 57 f.) mit einer weiteren Unterteilung in perfecta und imperfecta, je nachdem, ob es sich wie oben um die Grundstellung oder eine der beiden Umkehrungsformen handelt.

*

Exkurs: Lippius integriert trias als dritte Bezeichnung in ein 1610 angedeutetes und zwei Jahre später vollständig ausgeführtes dreigliedriges Begriffsgefüge mit monas und dyas als weiteren Begriffen. Monas sei der überaus passende Ausdruck für den als pars simplex des „harmonischen Gesangs" klassifizierten einzelnen Ton:

Synopsis..., loc. cit., Abschn. *De Materia Cant.* [sc. *Cantus*] *Harmonicæ*: Pars simplex est Sonus, qui commodißimè vocari quit Μονάς Musica (f. B 4').

Davon abgesetzt subsumiert Lippius unter pars composita die beiden anderen Bezeichnungen dyas und trias (für Zusammenklänge zweier bzw. dreier Töne), für die die Begriffsdichotomie unvollkommen – vollkommen (vgl. unten, II. (2)) relevant ist:

op. cit., Abschn. *De Cant. Harmonicæ Parte Compositâ*: Porrò Pars utraque ex Monadibus Musicis est composita vel immediatè & imperfectè, vel mediatè & perfectè: quarum illa Dyas, hæc Trias Musica potest nuncupari (f. E 3 f.).

Seine Definition von dyas (lat. Zweiheit, Zweifaltigkeit, von griech. δυάς, Zweiheit, Zweizahl) ähnelt auffallenderweise der von trias, denn selbst die Unterteilung in consonans bzw. harmonica und dissonans bzw. anarmonica läßt sich hier nachweisen, wobei erstere Bezeichnung auf Oktave, Quinte, Quarte sowie kleine und große Terzen und Sexten gemünzt ist, letztere auf kleine und große Sekunden und Septimen sowie alle kleineren Intervalle als die kleine Sekunde:

op. cit., Abschn. *De Dyade Musicâ*: Dyas Musica ex duob. [sc. duobus] sonis crassitudine diversis conflatur: & quidem ex consonis consonans seu Harmonica, ex dissonis dissonans seu Anarmonica vocatur (f. E 3').

Besagter Begriffstrias bedient sich übrigens in anderem Kontext bereits H. L. Glareanus, der sie auf ein- bis dreistimmige Kanons bezieht (*Δωδεκάχορδον*, Basel 1547, 221, 239 ff. u. ö.; vgl. A. Wilphlingseder, *Erotemata musices practicae*, Nürnberg 1563, 11) und sich im Fall von trias an einschlägigen Kanon-Inskriptionen wie „Omne trinum perfectum", „Trinitas & unitas" oder „Trinitatem in unitate veneremur" orientiert haben mag (vgl. H. Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, f. Cc).

Ähnlich wie die trias-Definition von Lippius werden auch seine Bestimmungen von monas und dyas im 17. Jh. zuerst fast wortgetreu tradiert, etwa von Alsted oder Corvinus, der die Begriffsreihung durch die Bezeichnung tetras für einen viertönigen Zusammenklang erweitert; währenddessen begegnen nach der Jahrhundertmitte entsprechende Definitionen nur noch selten und eher in retrospektivem Kontext:

Alsted, *Cursus philosophici encyclopædia*, loc. cit. XIV, 6: Dyas Musica est, quæ ex duobus sonis coalescit: ex consonis consonans & harmonica, ex dissonis dissonans (1549); vgl. *Encyclopaedia...* (loc. cit. XX, 6, 1201 a) u. *Templum mus.* (loc. cit. 47 f.), sowie Crüger, *op. cit.* (Cap. 7, f. D 3' f.); Corvinus, *op. cit.*, Cap. XI: *Componenda cantilena* fit ex *Monadibus* seu sonis, vel *imperfectè*, videlicet ex duobus, & cœpit jam vocari *DYAS*, quæ parit *Bicinia*: Vel *perfectè*, nempe ex tribus, quæ dicitur *Trias*, ex qua progignitur *Tricinium*. Et ex his omnibus nascitur demum *Tetras*, quæ dat *Quadricinium*, tanquam μέλος Harmonicum primum, perfectum, quadratum & firmatum... (101);
Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg 1676), Cap. VI: Die *Materia*, woraus eine Melodey und Zusammenstimmung entstehet, ist *Sonus* der Klang oder Laut, welcher, wenn er einfächtig [sc. einfach] ist, *Monas*; wenn er unvollkommen zusammen gesetzt, *Dyas*; wenn er vollkommen zusammen gesetzt ist, *Trias Musica* genennet wird (f. B iij); vgl. *Phrynis Mitilinæus, Oder Satyrischer Componist* (Dresden u. Lpz. [2]1696, 18);
Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): Eine *Harmonie* oder Zusammenstimmung ist, wenn an sich selbst ungleiche Thöne oder Klänge also mit einander vereiniget werden, daß sie zusammen klingen. Solche Zusammenstimmung wird, wenn sie Zweystimmig, *Dyas*; wenn sie aber Dreystimmig *Trias harmonica* genennet (ed. Benary, Lpz. 1955, 14; vgl. 76);
vgl. noch M. Vogt, *Conclave thesauri magnæ artis musicæ* (Prag 1719, 107 bzw. 110 u. 179), u. M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1746, *Anh.*, 1 b, 4 a u. 6 a).

Analog zur Äquivalenz von lat. trias und dtsch. Dreiklang ergänzt J. L. Albrecht dyas durch den Ausdruck Zweiklang (*Gründliche Einl. in d. Anfangslehren d. Tonkunst*, Langensalza 1761, 114: „*Dyas*, ein Zweyklang"), der danach zusammen mit Dreiklang tradiert wird – aber ohne Monade bzw. Einzelklang; diese Bezeichnungsweise läßt sich insbesondere nach 1950 in der (amerikanischen) set theory belegen, hier freilich vorzugsweise mit dem Begriff trichord als Pendant zu dyad (vgl. unten, I. (2)):

Fr. W. Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt, u. zur Singkunst besonders* (Bln 1763), 12. Kap. *Von d. bestimmten Intervallen oder Zweyklängen* (104 ff.; vgl. 101, zit. → *Intervallum* I. (1)(d));
J. Waldmann, *Harmonik...* (Freiburg i. Br. 1845; zit. unten, I. (3)); vgl. J. Achtélik, *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien* (Lpz. 1922, 184; zit. → *Intervallum* I. (3)(a));
H. Erpf, *Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik* (Wiesbaden 1927): Bei den Intervallen, also Zweiklängen, läßt sich gewiß eine kontinuierliche Reihe zunehmenden Dissonanzgrades feststellen; bei den Drei- und Mehrklängen aber nicht (39);
E. T. Cone, *A Budding Grove* (Perspectives of New Music III, 1964/65, H. 2): Similar difficulties apply... to the current use of *trichord, tetrachord, pentachord*, etc., but not of course, to *dyad*. Why then cannot the last be taken as the model for a new terminology? Obviously because at the very next step – *triad* – a new confusion would arise, since this term, too, is preempted by classical use (41);
R. Fink/R. Ricci, *The Language of Twentieth Cent. Music* (New York 1975), Art. *dyad*: A vertical sonority consisting of two different pitches (24 b).

*

(1) J. Lippius versteht unter trias vorerst ganz umgreifend JEGLICHE ART eines Zusammenklangs dreier verschiedener Tonhöhenklassen, obwohl er den Begriff später eher in seiner ‚üblichen' Form exemplifiziert als aus zwei Terzen übereinandergeschichteter Akkord, so wie etwa der Symbolcharakter für die Heilige Dreieinigkeit lediglich dem „harmonischen" Dreiklang zukommt, der aus einer kleinen Terz über einer großen Terz besteht (vgl. unten, II. (1) u. (2)); dementsprechend erklärt Lippius den Aufbau eines solchen Zusammenklangs wie selbstverständlich damit, daß er aus Zweiklängen besteht, einer Quinte hinsichtlich des Ganzen, d. h. des Abstands zwischen den beiden äußeren Tönen, die er als ersten, untersten oder Basis und letzten oder obersten differenziert, sowie zwei Terzen, einer großen und kleinen hinsichtlich der Teile, d. h. des Abstands zwischen dem untersten und mittleren sowie dem mittleren und letzten Ton:

Disputatio musica tertia... (Wittenberg 1610): Radix hæc Harmonica Triuna tres tantum habet Dyades ex totidem sonis radicales omnes in totâ & singulas inter sese simul suavißimè concinentes in justis, concinnisque proportionibus certo ordine sociatas in unum. Dyades, sunt Quinta, ut totum: Ditonus, & Semiditonus, ut partes. Siquidem Sesquialtera, quæ maxima duplæ pars super particularis ex Sesquiquarta & Sesquiquinta constat. Soni seu voces sunt, duæ Extremæ una prima seu Infima & basis, altera ultima seu suprema distantes à se invicem per Quintam: & media una duas illas extremas imam & summam perfecto tinnitu conspirantes, leniori suâ dulcedine conjungens interveniendo, & distando ab illarum unâ per Ditonum, ab alterâ per Semiditonum... (f. B 2').

In seiner ursprünglichen Bedeutung umfaßt der Begriff bei Lippius – wie der oben unter I. zit. Beleg bezeugt – konsonierende gleichermaßen wie dissonierende Zusammenklänge, womit auch ganz ‚theoretisch' anmutende Akkorde mit Tönen im Sekundabstand gemeint sein können (wie e'-f'-g', e'-f'-fis' und e'-f'-fis'-e" im betreffenden Notenbeispiel); darüber hinaus begreift Lippius unter trias gleichfalls den sogenannten Sext- und Quartsextakkord als die beiden Umkehrungsformen, die er zusammen mit jenen Zusammenklängen in weiter Lage, bei denen die Töne über mehr als eine Oktave verteilt sind, unter den Unterbegriff trias diffusa rubriziert, außerdem die Akkorde mit beliebiger Oktavverdoppelung eines, zweier oder aller drei Töne, die Lippius trias aucta nennt:

op. cit.: Insuper quando Radicis Harmonicæ utriusque partes multiplicantur per Octavas supernas vel infernas propinquas vel remotas, accidit ei Diffusio & Auctio, ut inde Trias Harmonica nominari queat Diffusa & Aucta. Diffusa est cujus partes seu voces radicales minus sibi invicem vicinæ dispersæ sunt diversas Octavas, quam requirit Radix Recta. Atqui aut una tantum pars, reliquis duabus manentibus: aut duæ, unâ stante: aut omnes tres transferri ex fundamentali possunt sede: ita tamen, ut omnes istæ συζυγίας consonent perfectè ob Radicem Rectam unde germinant juxta elegantes proportiones. Interim una meliùs

& perfectius consonat alterâ ob elegantiores rationes. Et quo voces sunt sibi invicem propiores, eò præstantiorem, certiorem, amicioremque gignunt ἐυφωνίαν cùm per se propter suos λόγους quibus sibi mutuo proximè respondent, tùm propter definitam τῆς ἀκοῆς mediocritatem. Ac semper suavior, plenior & perfectior est Trias, cujus prima basis imo & graviβimo substat loco, cæteræ superiore. Quælibet Diffusa Trias sequitur naturam suæ Radicis. Hinc Trias Diffusa Naturalis melior est Molli: & enitet usus Quartæ in Sextis. Trias aucta est cujus partes auctæ sunt unisonis compositis ad variam magis & pleniorem quam edit Radix Simplex & Nuda harmoniam excitandam. Augetur autem vel una saltem, vel duæ vel omnes voces Radicales (f. B 3ʳ).

Symptomatisch für die vergleichsweise geringe Resonanz, die der trias-Begriff in der Folgezeit erfährt, ist der Passus bei H. Baryphonus, der in die wesentlich erweiterte Fassung seiner *Pleiades musicæ* von 1630 zwar die Dreiklangslehre einfügt, aber offensichtlich mit nur ungenauer Kenntnis von Lippius' Ausführungen. Denn Baryphonus gebraucht – ungeachtet einer sonst frappierenden Übereinstimmung in der Begrifflichkeit – anstatt trias den bei ihm singulären lat. Ausdruck triga (im übertragenen Sinne für die Anzahl von drei Dingen); außerdem fehlt die Begriffsgliederung in monas, dyas und trias:

Pleiades musicæ, hg. von H. Grimm (Magdeburg ²1630), VI *De consonantiarum affectionibus*: Triga harmonica ex tribus sonis radicalibus constat, quorum duo sunt extremi, unus intermedius, Extremorum alter infimus & Basis, alter supremus, qui à se invicem per Quintam ut totum distant in prop. s.alterâ [sc. proportione sesquialterâ]: Intermedius ab altero extremorum per Ditonum, ab altero verò per Semiditonum, ceu partes distat (160 f.); die Bezeichnung triga harmonica wiederholt Baryphonus in einem Brief an H. Schütz, den A. Werckmeister in seinem *Cribrum mus.* (Quedlinburg u. Lpz. 1700, 39 ff.) auszugsweise zitiert.

Eine genauere Auseinandersetzung mit dem Begriff trias, die mit einer Modifizierung seines Bedeutungsinhalts einhergeht, setzt mit W. C. Printz ein, der sich einerseits noch weitgehend an Lippius orientiert, was den Begriff selbst in seiner originären Zusammensetzung als trias musica, die Aufgliederung in die Bezeichnungen monas, dyas und trias (zit. oben, I. Exkurs) und die Benennung der drei Töne betrifft, andererseits aber – wie im nachstehenden Abschn. ausgeführt – von Lippius abweicht durch die programmatische Limitierung auf konsonante Zusammenklänge. Dennoch lassen sich auch noch später in teilweise anachronistischer Weise einzelne Elemente der Begriffsbestimmung von Lippius verfolgen, etwa seine Unterscheidung von trias harmonica und anarmonica, seit Scheibe mit der bezeichnenden Einschränkung von trias anarmonica auf die zwei speziellen Arten des sogenannten verminderten und übermäßigen Dreiklangs:

J. Mattheson, *Das Beschützte Orch.* (Hbg 1717) I, 4: Gleichwie die *Consonantiæ*, so zu reden, unter sich ein Bündnis haben, so sind auch die *Dissonantiæ* gerne zusammen... Daher nennet man auch die drey *Dissonantien, Triadem Anarmonicam*, welches ja eine grosse Vereinigung und Verbindung im Ubel-Laut, so wie die *Trias Harmonica* im Wol-Laut, anzeiget (168); mit der Formulierung „die drey *Dissonantien*" ist ein aus Sekunde, Quarte und Septime über einem Grundton bestehender Sextakkord gemeint, wobei sich Mattheson speziell auf den in *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713, 125) angeführten verminderten Sextakkord d' f' h' („diese dreyfache *Dissonans*") über dem Grundton c' bezieht, der bei liegenbleibendem Grundton („wird er gleichsam *obstinat*") in den Sextakkord e' g' c'' aufgelöst werden muß;
J. A. Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730): *Trias harmonica* ist eine Zusammenstimmung dreyer vor sich wohlklingender *Consonanzen*. Diese aber sind der Haupt-Thon, die *Tertia*, und die *Qvinta perfecta*...
Der *Triadi harmonicae* aber wird entgegen gesezt *Trias enharmonica* [sic]... Diese *Trias enharmonica* aber ist auch vornehmlich zweyerley:
1.) *Sonus Fundamentalis, Tertia minor* und *Qvinta falsa*.
2.) *Sonus Fundamentalis, Tertia major* und *Qvinta superflua*
(ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Jenaer Beitr. zur Musikforschung III, Lpz. 1961, Anh., 14 f.); ähnlich in den Art. *Trias anarmonica* u. *Trias harmonica* des WaltherL (Lpz. 1732, 615 a); vgl. noch RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl. (Mainz 1967, Art. *Trias*, 979 b).

(2) In der zweiten Hälfte des 17. Jh. erfolgt eine EINSCHRÄNKUNG AUF BESTIMMTE, QUALITATIV HERAUSGEHOBENE AKKORDE, wobei dem Ausdruck trias nun bezeichnenderweise das Epitheton harmonica beigefügt ist. Die einzelnen Begriffsbestimmungen setzen – jeweils entgegen J. Lippius' ursprünglicher Intention – unterschiedliche Akzente.
Aus der Betonung des Prädikats harmonisch resultiert zunächst eine begriffliche Limitierung von trias auf konsonierende Zusammenklänge, die allein aus großer oder kleiner Terz und (reiner) Quinte bestehen und womit in erster Linie der sogenannte Dur- und Molldreiklang (mit einer kleinen Terz über einer großen bzw. mit umgekehrter Anordnung beider Intervalle) gemeint sind. Eine solche Eingrenzung wie bei Printz läßt den Dreiklang später gar als Inbegriff von Konsonanz und Harmonie erscheinen. Und selbst nachdem das Attribut harmonisch, das S. de Brossard eigens erklärt, aus den Bestimmungen von trias wenn nicht ganz eliminiert, so doch zumindest auf deren primäre Unterscheidungsformen (als Dur und Moll) begrenzt ist, erweitert sich wieder geringfügig die Bedeutung des Begriffs insofern, als er üblicherweise vier verschiedene Zusammenklänge umfaßt, neben jenen beiden ‚konsonierenden' (mit reiner Quinte) zwei ‚dissonierende' (mit verminderter Quinte und kleiner Terz sowie mit übermäßiger Quinte und großer Terz):

W. C. Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg 1676) XIII: *Trias harmonica* bestehet aus dreyen *sonis radicalibus*, derer keiner mit dem andern eine *octav* machet, und so viel *concordantien*, nemlich der *qvint, tertiâ majore* und *minore*.

Der unterste Klang wird *basis* oder *sonus fundamentalis*, oder *extremus infimus*, der mittelste *medius*, und der oberste *extremus summus* oder *exclusus* genennet.
Trias harmonica ist entweder *perfecta* und *naturalis*, oder *imperfecta* und *mollis* (f. F iiij);
BrossardD (Paris [1703] ²1705): *TRIAS HARMONICA*. Termes Grecs mais latinizez, qu'on peut traduire en François par TRIADE HARMONIQUE. C'est un composé de trois Sons *radicaux* entendus tous à la fois, dont pas un n'est à l'Octave des deux autres, ou desquels il y en a deux qui sont à la *Quinte* & à la *Tierce* au-dessus de celuy qui leur sert de fondement. En un mot c'est un accord composé de la 3ᵉ & de la 5ᵉ...
Mais celuy [sc. nom] d'*harmonica* luy vient sans doute de cette proprieté merveilleuse de la *Quinte juste* qui se divise naturellement en deux *Tierces*, toutes deux excellentes & tres harmonieuses (168 f.); vgl. E. Chambers, *Cyclopædia: Or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences* (London 1728, Art. *Trias Harmonica*; nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 386 b), u. RousseauD (Paris 1768, Art. *Triade harmonique*; zit. unten, II. (1));
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) II, 13: *Trias Harmonica* ist der Grund aller Zusammenstimmung und bestehet aus dreyen *Sonis radicalibus*, deren unterster mit dem mittlern eine *Tertiam*, mit dem obersten aber eine *Quintam* klinget... (ed. Benary, Lpz. 1955, 100; Forts. zit. → *Dominante* III. (2));
Trias harmonica naturalis und *perfecta* ist, wenn *Tertia major* unten, und *Tertia minor* oben stehet...
Trias harmonica mollis und *imperfecta* ist, wenn *Tertia minor* unten, und *Tertia major* oben stehet (ibid.);
J. A. Scheibe, *Eine Abh. von d. mus. Intervallen u. Geschlechten* (Hbg 1739): Der harmonische Dreyklang aber bestehet allemal und ohne Ausnahme aus zwoen übereinander stehenden Terzen, davon die untere groß, die obere aber klein ist, wenn der Dreyklang groß seyn soll; so wie der kleine Dreyklang unten eine kleine oben aber eine grosse Terz erfodert (45);
Aus den vollkommenen Consonanzen bestehet der harmonische Dreyklang, welcher dahero: eine Zusammenstimmung dreyer vollkommenen Consonanzen, genennet wird (52);
G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* (Mainz [1817–21] ²1824): Dreiklang oder Dreiklangharmonie ist ein Zusammenklang, bestehend aus drei Tönen, nämlich einem Basston, einem zweiten, welcher um eine Terz höher ist als jener, und einem dritten, der um eine Quinte höher ist als der erste; oder mit andern Worten: er ist die Verbindung eines Tones mit seiner Terz und Quinte (I, 187; im Folgenden zählt Weber drei Formen auf, den sogenannten Dur- und Moll-Dreiklang sowie verminderten Dreiklang); vgl. HäuserL (Meissen 1828, Art. *Dreiklang, Dreiklangsharmonie*, I, 69 f.);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835), Art. *Dreiklang* (signiert „H."): Bereits in dem zu vergleichenden Art. Accord ist im Allgemeinen die Rede vom Dreiklange, und bemerkt, daß es vier Arten des Dreiklangs giebt, und aus welchen Intervallen dieselben bestehen. Hier ist daher im Besonderen nur noch Folgendes anzudeuten. Der große und der kleine Dreiklang (so benannt von ihren Terzen, welche in jenem groß, in diesem klein ist) führen auch den gemeinschaftlichen Namen consonirende Dreiklänge, weil die einzelnen Intervalle derselben nicht blos gegen den Grundton, sondern auch unter sich in einem consonirenden Verhältnisse stehen... Der verminderte und der übermäßige Dreiklang werden dissonirend genannt, da die kleine Quinte des ersteren und die übermäßige Quinte des letzteren in einem dissonirenden Verhältnisse zum Grundtone stehen... (485); vgl. die gleichnamigen Art. im DommerL (Heidelberg 1865, 260 ff.) u. RiemannL (Lpz. 1882, 223 b f.);
H. Mersmann, *Musikhören* (Potsdam u. Bln 1938): Dreiklang ist in der Harmonik immer die Verbindung von *Grundton, Terz* und *Quinte*. Je nach der Größe der beiden eingeschlossenen Intervalle (große und kleine Terz, reine, verminderte, übermäßige Quinte) entstehen die folgenden vier Grundformen des Dreiklangs... [folgt Aufstellung mit den Benennungen „dur", „moll", „vermindert" und „übermäßig"] (289 a);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Triad*: A chord of three tones obtained by the superposition of two thirds, i. e., consisting of a third and a fifth above the root. There are four species of triad, major..., minor..., diminished..., and augmented... The former two are consonant, the latter two dissonant chords (760 a);
Cl. Kühn, Art. *Dreiklang*, Honegger/MassenkeilL II (Freiburg i. Br. 1979): DREIKLANG..., als einfachste Form des Akkords der Zusammenklang von Grundton, Terz und reiner Quint bzw. von zwei Terzen (359 b).

Ein anderes wichtiges Kriterium für Dreiklang bedeutet das Insistieren auf Prime, Terz und Quinte überhaupt (und nicht mehr auf bestimmten Ausprägungen davon) als den drei konstitutiven Intervallen, womit genauer deren obere Töne gemeint sind (→ *Intervallum* I. (3)(e)); da eine derartige Übereinanderschichtung zweier Terzen für den Begriff Akkord gleichermaßen oft als unabdingbare Voraussetzung gilt (→ *Accord* II. (2)(a)–(b)), kommt es mitunter zu einer engen Korrelation beider Begriffe:

J. Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule* (Hbg 1735): Der vollkommene, gäntzlich wol-klingende harmonische Drey-Klang oder Accord, *(trias harmonica)* wird zusammengesetzet aus eines jeden Grund-Tons Tertz, Quint und Octave, welche letztere gleichsam nur eine Wiederholung des Grund-Klanges ist... (141); vgl. die Identität beider Begriffe trias und accord in *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713, 108; zit. → *Accord* II. (2)(a) Exkurs) sowie sein Diktum in *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739), daß die Terz „unaussetzlich zum Dreiklange gehöret" (*Vorrede*, 15);
J. N. Forkel, *Ueber eine neue Erfindung, d. General-Baß zu beziffern* (1777), in: *Magazin d. Musik* II, 2, hg. von C. Fr. Cramer (Hbg 1786): Damit ich dieß deutlicher auseinander setze, unterscheide ich Accorde von Dreyklängen, nenne Dreyklang, was aus Prime, Terz und Quinte besteht, und Accord, was nicht Dreyklang ist (798);
J. A. André, *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* I (Offenbach 1832): Die erste Bildung eines Accordes ergibt sich aus dem Zusammenklang der... mitklingenden Verhältnisse 1:2, 2:3, 3:4, und 4:5...
Man nennt diesen Accord einen *Dreiklang*, und dieses wohl aus dem Grunde: weil er nur aus drei *wesentlich* von einander verschiedenen Klängen besteht; nämlich aus dem *Basstone*, dessen *Quinte*... und dessen *Terz*... (45);
S. Sechter, *Die Grundsätze d. mus. Kompos.* I (Lpz. 1853): Grundton, Terz und Quint machen einen Dreiklang (4);

C. H. H. Parry, Art. *Triad*, GroveD IV (London 1890): TRIAD is a chord of three notes standing in the relation to one another of bottom note, third, and fifth (168 b).

An besagter Konnotation hält auch Fr. W. Marpurg ausdrücklich fest, der im 18. bis 20. Stück seines *Critischen Mus. an d. Spree* (Bln 1750) insgesamt zwölf verschiedene dreitönige Zusammenklänge anführt, die sich jedoch allesamt durch eine Terzschichtung auszeichnen: im Anschluß an die Dichotomie des „reinen Hauptaccords" – „bestehet aus der Grundnote, der Tertz und Quinte, und wird insgemein der harmonische Dreyklang, *trias* oder *Syzygia harmonica* genennet" (148) – in „eigentlich" (wenn der betreffende Zusammenklang „aus einer vollkommenen Quinte, und der grossen und kleinen Tertz besteht") und „uneigentlich" („wo eines von diesen beyden Intervallen dieses Verhältniß nicht hat") subsumiert Marpurg dem letztgenannten Ausdruck insgesamt sieben Zusammenklänge mit jeweils anderer Übereinanderschichtung von großer und kleiner, verminderter und übermäßiger Terz; drei weitere, zumindest in ihrem Terzaufbau beschriebene „Arten anomalischer Dreyklänge" seien „keiner Untersuchung werth" (164).
Noch pointierter formuliert im Anschluß an M. Hauptmann, der seinerseits im Blick speziell auf den „Dur-Dreiklang" von „d r e i direct verständlichen Intervallen" spricht (*Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik*, Lpz. 1853, 21), Riemann für den Begriff Dreiklang die Implikation einer Terzschichtung; die sechs geläufigeren Ausprägungen von Dreiklang (sogenannter Dur- und Molldreiklang, ferner verminderter und übermäßiger [c es ges und c e gis] sowie doppelt bzw. hart verminderter Dreiklang [cis es g und c e ges]) ergänzt er um sechs andere Zusammenklänge:

H. Riemann, *Zur Reform d. Harmonie-Lehrmethode* (1896): Die Auffindung hübscher Namen für dieses weitere halbe Dutzend Gattungen von Dreiklängen überlasse ich Freunden von dieser Art von Schematismus...
Obige 12 Dreiklänge sind die möglichen Kombinationen von zwei Terzen, deren jede gross, klein, vermindert oder übermässig sein kann...
Diese alle heissen noch „Dreiklänge", obgleich kaum eins dieser Gebilde den beiden Konsonanten-Dreiklängen... näher steht als beliebige andere Kombinationen von drei Tönen, etwa c f g, c d g, c e f, c e h oder dergl.; aber für alle gelten noch die Terz und Quinte als selbstverständliche Töne... (*Präludien u. Studien* III, Lpz. 1901, 54 f.).

Von anderer Seite wird eine solche Begriffsausdehnung kritisiert. J. Ph. Kirnberger zufolge, aus dessen Feder wohl der betreffende Lexikon-Art. stammt, stellt nicht die Anordnung in Terzen, sondern das Moment des Konsonierens das Hauptkriterium für den Begriff Dreiklang dar:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Dreyklang*: Einige Tonlehrer halten alle Accorde, deren Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmonische Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre also auch der Accord *C – E – Gis* ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte *C – Gis* offenbar dissonirt, so kann man dergleichen Accorde keinesweges zu den Dreyklängen rechnen. Denn wenn es auf die Namen oder auf das Linien-System ankäme, so müßte man auch folgende und noch andere dergleichen Accorde [folgt Notenbeispiel mit den Akkorden c es gis und ces e gis] für Dreyklänge halten.
Es geht auch nicht an, die kleine Quinte, ob sie gleich in dem verminderten Dreyklang mit der kleinen Terz consonirend ist, mit der großen Terz in einen Dreyklang [sc. h dis f] zu verbinden (279 a);
Also giebt es außer den drey angezeigten Arten des Dreyklanges [sc. sogenannter Dur- und Moll- sowie verminderter Dreiklang] keine andre, die man für consonirend halten könnte (279 b).

Auch O. Tiersch erachtet die insbesondere bei der Notation zu Tage tretende Terzstruktur lediglich für ein „rein äusserliches und zufälliges Merkmal" von Dreiklang; entscheidend sei vielmehr die Bedingung, daß das gegenseitige Verhältnis der betreffenden Töne an sich verständlich sei, womit er – wie Riemann an dieselbe These Hauptmanns anknüpfend – auf die reine Oktave und Quinte sowie große Terz rekurriert:

Art. *Dreiklang*, Mendel/ReißmannL III (Bln 1873): Notirt man die zuerst angegebene Form der Dreiklänge [sc. als Grundton, Terz und Quinte], so haben diese letzteren auf dem Notensysteme, wenn man von den Versetzungszeichen absieht, alle gleiche Gestalt... Dadurch liessen sich viele Theoretiker verleiten, dieses rein äusserliche und zufällige Merkmal für das Hauptmerkmal des Begriffes „Dreiklang" zu halten. Es war eben die sinnlose Anschauung, als komme es nicht auf den Klang eines Accordes an, sondern nur auf seine Gestalt bei seiner Notirung, bis in die neueste Zeit hinein fast allgemein verbreitet... Man nannte daher jede Notengestalt von obiger Form, d. h. jeden Zusammenklang, der als Grundton, beliebige Terz und beliebige Quint notirt wurde, einen Dreiklang (248).

Wie bereits 1728 bei J. D. Heinichen zu beobachten (zit. → *Accord* II. (2)(b)), wird zuweilen der buchstäbliche Sinn von trias bzw. Dreiklang (als Zusammenklang dreier Töne) so rigide interpretiert, wie wenn sich die Zahl 3 auf die Anzahl der Töne überhaupt (und nicht auf die verschiedener Tonhöhenklassen) bezöge, weshalb Zusammenklänge mit Oktavverdopplung eines, zweier oder aller drei Töne, die Lippius noch mit dem Ausdruck trias aucta belegte, nicht mehr als Dreiklang bezeichnet werden, sondern unter den Begriff Akkord fallen:

C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762), Cap. II: Die vollkommenste Harmonie von Consonanzen, mit der sich mehrentheils ein Stück anfängt, und allezeit endiget, ist der eigentliche harmonische Dreyklang.
§. 2. Es bestehet solcher aus dem Grundtone, dessen Quinte und Terz.
§. 3. Wenn hierzu die Octave genommen wird, so entstehet der eigentliche Accord, bey welchem die Quinte rein seyn muß; blos die Terz kann verändert und groß oder klein werden (32).

Andere Autoren klammern aufgrund jener Terzstruktur sogar die beiden Umkehrungsformen aus dem Begriff aus:

H. Bellermann, *Die Grösse d. mus. Intervalle als Grundlage d. Harmonie* (Bln 1873): Der Name DREIKLANG als terminus technicus wird aber nur für den Grundaccord und seine Versetzungen gebraucht, jedoch nicht für seine Umkehrungen, den Sexten- und Quart-Sexten-Accord. Unter D r e i k l a n g hat man sich daher nur die Verbindung eines tiefsten Tones mit seiner Quinte und Terz vorzustellen (11 f.); vgl. Tiersch, *op. cit.*: „Diese Umkehrungen heissen dann nicht mehr Dreiklänge..." (248);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Dreiklang*: In Rücksicht auf die Wahl des Baßtons unterscheidet man den Dreiklang im engern Sinn von seinen U m k e h r u n g e n ... und versteht dann unter Dreiklang immer die Lage des Akkords, welche zum Baßton den Ton hat, welcher in engster Lage (wie oben beschrieben, in zwei Terzen) tiefster Ton ist (223 b); vgl. die Art. *Durakkord* (230 b) u. *Mollakkord* (594 a).

Solchen Einschränkungen entgegengesetzt, werden in neuerer Zeit – um nämlich am Ausdruck Dreiklang festhalten zu können – Zusammenklänge ohne Terz (etwa c – g), denen es also an einer Terzstruktur mangelt, mit Begriffen wie leer oder offen assoziiert:

MoserL (Bln-Schöneberg 1935), Art. *Dreiklang*: Unter l e e r e m Dreiklang versteht man einen solchen ohne Terz, also nur aus Prim und Quinte (nebst etwaigen Oktavverdopplungen), der noch keinen Entscheid über das Tongeschlecht bringt... (189 a);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Open fifth, open triad*: A triad without the third, e. g., c–g–c' (505 b); vgl. Art. *Harmony* (323 b).

Insbesondere im 20. Jh. insistieren Autoren angesichts der fundamentalen kompositionsgeschichtlichen Umwälzungen nach Auflösung des Dur-Moll-Tonsystems wiederholt auf dem traditionellen Bedeutungsgehalt von Dreiklang und reduzieren demzufolge diesen Ausdruck auf eben jene oben beschriebenen Zusammenklänge, wohingegen davon abweichende dreitönige Akkorde alternative und gleichsam moderne Bezeichnungen erhalten wie dtsch. Dreiton-Akkord (vgl. K. Stockhausen, *Struktur u. Erlebniszeit*, die Reihe II, Wien 1955, 70 u. 72) und Dreitonklang oder engl. trichord:

BrenetD (Paris 1926), Art. *Triade*: C'est le nom donné à l'accord parfait majeur par les théoriciens du XVIe siècle [sic], lorsque la pratique de la polyphonie vocale leur en eut révélé l'importance (450 a); vgl. Art. *Accord* (7 b);
H. Cowell, *New Mus. Resources* (New York 1930): With C as a base, the different tones thus far combined prove to be C, G, and E; in other words, the familiar „common chord," or tonic triad (13);
Thus, a „common chord" or major triad is found to contain a major third underneath, on which has been superimposed a minor third. A minor chord is formed in revers manner, by adding a major third on top of a minor third. A diminished triad is formed by the use of two minor thirds together, while an augmented triad is built from two major thirds (111); zur Bezeichnung polychord für die Verknüpfung zweier oder mehrerer „Dreiklänge" → *Polytonalität* IV. Exkurs;
E. Krenek, *Some current terms* (Perspectives of New Music IV, 1965/66, H. 2): Some frequently encountered terms seem to lie at the borderline of the generally accepted technical language, such as the sequence „dyad, trichord, tetrachord, pentachord, hexachord." As it stands, it is ambiguous and confusing. The newfangled „dyad" evokes the familiar „triad." Apparently because conventionally „triad" is too narrowly defined as a three-tone chord consisting of two superimposed thirds (minor, major or both), the term „trichord" is introduced to designate any three-tone combination (82);
St. E. Gilbert, *An introd. to trichordal analysis* (Journal of Music Theory XVIII, 1974): As opposed to „triad", with its specific connotations, the term „trichord" applies to any set of three distinct pitch-classes, ordered or unordered (339);
W. Gieseler, *Harmonik in d. Musik d. 20. Jh.* (Celle 1996): Da aber einige Begriffe historisch schon festgelegt sind wie z. B. *Dreiklang* in Dur und Moll, vermindert und übermäßig, ...sollen hier andere Bezeichnungen gewählt werden, um Unklarheiten auszuschließen: *Zweiton-Klang, Dreiton-Klang, Vierton-Klang, Fünfton-Klang* usw. bis zum *Zwölfton-Klang*.
Die historisch geläufigen Dreiklänge sind dann Sonderfälle des Dreiton-Klanges (16 b f.);
A. Forte, *The Atonal Music of Anton Webern* (New Haven u. London 1998): Traditional nomenclature designates the number of notes in a set: a set of three notes is a *trichord*, a set of four is a *tetrachord*, and so on. ...while the smallest [set] is the note-pair, or *dyad*. „Trichord," incidentally, is preferred over „triad," since the latter is associated with a familiar type of configuration in tonal harmony (6).

(3) Den im bisher beschriebenen Sinne ‚üblichen' Begriffsbestimmungen ist seit dem späten 18. Jh. verschiedentlich eine Erklärung vorgeschaltet, wonach Dreiklang vom Wort her erheblich umgreifender zu interpretieren sei, dem Begriff also eine ALLGEMEINERE BEDEUTUNG zugrunde liege, die allerdings kaum konkretisiert wird, weswegen dieser Auffassung über lange Zeit nur ein theoretischer Charakter eignet.
Den ersten expliziten Hinweis auf eine solche mögliche allgemeine, ‚zugrundeliegende' Bedeutung von Dreiklang dürfte ein wohl von J. Ph. Kirnberger herrührender Lexikon-Art. von 1771 bieten, wo dieser Verwendung jene ‚gebräuchliche' kontrastiert ist (und übrigens der Ausdruck Intervall – wie seit dem frühen 18. Jh. wiederholt anzutreffen und im vorangehenden Abschn. bereits erwähnt – sich eher auf den oberen Ton der betreffenden Intervalle bezieht). In der Folgezeit werden beide Anwendungsmöglichkeiten von Dreiklang begrifflich in verschiedenen Gegensatzpaaren gefaßt:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Dreyklang*: Dieses Wort bedeutet im Grund jeden aus drey verschiedenen Intervallen bestehenden Accord; aber der Gebrauch hat es nur auf diejenigen Accorde eingeschränkt, in denen die drey vornehmsten consonirenden Intervalle, die Terz, die Quinte und die Octave vorkommen (278 b); vgl. die kaum abweichenden Formulierungen in den entsprechenden Art. des WolfL (Halle 1787, 48 f.) und KochL (Ffm. 1802, 481);

HäuserL (Meissen 1828), Art. *Dreiklang, Dreiklangsharmonie*: Jeden aus 3 verschiedenen Intervallen bestehenden Accord nennt man im eigentlichen Sinne D r e i k l a n g ; dann aber vorzüglich und gewöhnlich versteht man unter D r e i k l a n g oder D r e i k l a n g s h a r m o n i e die Verbindung eines Tons mit seiner Terz und Quinte (I, 69); vgl. I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839, Art. *Dreiklang*, 217);

AnderschW (Bln 1829), Art. *Dreiklang*: Jeder aus drei verschiedenen Tönen zusammengesetzte Akkord, wird im allgemeinen so genannt. Besonders aber nennt man nur die Verbindung des Grundtones mit seiner Terz und Quinte einen Dreiklang (144); vgl. W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843, Art. *Dreiklang*, 206 b);

J. Waldmann, *Harmonik...* (Freiburg i. Br. 1845): Wenn nämlich zwei Intervalle oder Zweiklänge so zusammengesetzt werden, daß sie in einem gemeinschaftlichen Ton... zusammenstoßen – also im Ganzen nur d r e i v e r s c h i e d e n e Töne hören lassen, so bildet sich ein Dreiklang im w e i t e r n Sinn des Worts (43);

Der Dreiklang im engern und vorzüglichen Sinn ist e i n Z u s a m m e n k l a n g v o n 3 v e r s c h i e d e n e n T ö n e n , w e l c h e s ä m m t l i c h m i t e i n a n d e r k o n s o n i r e n; oder kürzer: e i n e a l l s e i t i g e V e r b i n d u n g d r e i e r K o n s o n a n z e n. Dieß verlangt schon unser innerer Tonsinn, und ihm entspricht von außen die Natur (44); vgl. O. Tiersch, Art. *Dreiklang*, Mendel/ReißmannL III (Bln 1873, 246 f.).

J. Handschin unterscheidet in diesem Kontext gar drei Bedeutungen von Dreiklang, eine allgemeinste, eine speziellere und eine speziellste:

Art. *Dreiklang* (MGG III, 1954): Stellen wir also... einmal fest, was wir unter Dreiklang verstehen. Zunächst und im allgemeinsten Sinne ist es jeder Komplex dreier Töne. Im spezielleren Sinn ist es ein solcher Dreiton-Komplex, der, wenn man ihn im Rahmen einer Oktave unterbringt, eine Terz und eine Quart oder aber zwei Terzen aneinanderfügt... Im speziellsten Sinn ist es die erstere [sc. „*c e g*"] dieser drei Formen, die, im Rahmen der Oktave untergebracht, zwei Terzen aneinanderfügt. Offenkundig setzt die speziellere Auffassung voraus, daß man die Terz als Konsonanz, als in sich ruhende Tonkombination empfindet, und die speziellste, daß man diese Form der Anordnung (die Terzenschichtung) als die normale ansieht und die beiden anderen (*e g c' und g c' e'*) von ihr abgeleitet sein läßt als „Umkehrungen", Dinge, die nicht von Hause aus selbstverständlich sind (748).

Diese umgreifendere Begriffsverwendung kann sich allerdings nicht etablieren, selbst im 20. Jh. nicht in Anbetracht der immer noch dominierenden traditionellen Bedeutung (wobei die Bezeichnung Dreiklang in den meisten Fällen ohnehin vermieden wird zugunsten anderer Ausdrücke); beispielhaft für eine der seltenen ‚umfassenden' Definitionen von Dreiklang sei die folgende genannt:

H. Hanson, *Harmonic Materials of Modern Music* (New York 1960): The word *triad* is used to mean *any* three-tone chord (5, Anm. *);

vgl. die Aufzählung aller möglichen „Ein-", „Zwei-", „Dreiklänge" usw. bis zum Zwölfklang innerhalb des Oktavraumes bei Fr. H. Klein, *Die Grenze d. Halbtonwelt* (Mk XVII, 1924/25, 281), oder H. Eimert, *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* (Wiesbaden [1950] [7]1973, 20).

II. Bestimmungen von trias bzw. Dreiklang sind durch MEHRERE IMPLIKATIONEN geprägt, die den Begriff teilweise bis heute begleiten.

(1) Die gesamte Begriffsgeschichte von Dreiklang durchzieht dessen AUSSERORDENTLICHE WERTSCHÄTZUNG IM HARMONISCHEN WIE ÜBERHAUPT MUSIKALISCHEN KONTEXT.

Lippius' Apotheose des explizit als trias harmonica angesprochenen und damit auf die ‚konsonierenden' Spezies eingeschränkten dreitönigen Akkords, wie sie bei ihm beispiellos zum Ausdruck kommt und als Indiz für ein in damaliger Zeit grundsätzlich verändertes Denken bezüglich der harmonischen Komponente eines Tonsatzes gelten kann, hängt wohl eng mit der Dreizahl als Signum des Vollkommenen zusammen (vgl. auch den nachfolgenden Abschn.). Für Lippius stellt dieser „bewundernswerte" Zusammenklang die „höchste Zusammenfassung musikalischer Komposition", den „Ursprung aller vollkommensten harmonia" dar; dieser Topos wird leicht modifiziert ständig wiederholt und kann in die emphatische These münden, daß die gesamte Musik auf diesem Akkord beruhe, namentlich seinen beiden primären Unterscheidungsformen als sogenannter Dur- und Moll-Dreiklang, eine Gleichsetzung, die bei Buttstett gar zum Buchtitel avanciert. Dabei scheint trias gelegentlich (wie bei Printz) zu einem Oberbegriff für den ‚Dreiklang an sich' zu geraten, von dem alle konkreten Zusammenklänge in einer mus. Kompos. nicht zuletzt durch spezifische Bezeichnungen wie Akkord oder Syzygia abgesondert sind:

J. Lippius, *Disputatio musica tertia...* (Wittenberg 1610): Communicabimus itaque hîc DEI indultu sine Invidia, quod sine fictione ab ipso didicimus maximum rei Melopoëticæ Compendium, Radicem omnis Harmoniæ perfectißimæ, quæ est admiranda Trias Harmonica (f. B 2r); vgl. den späteren Passus: „Quod alma sanxisse φύσις reperitur in connexione numerorum simplicium 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 10. 12. 16. quorum omnes simul soni auditi jucundißimam & absolutißimam conflant συνφωνίαν, ubi in medio est Radix, 4. 5. 6. cui reliqui circum consonant virtute octavarum" (f. B 3);

Ders., *Synopsis musicæ novæ omnino veræ atque Methodicæ Universæ* (Straßburg 1612), Abschn. *De Triade Musicâ*: Trias Harmonica Simplex & Recta Radix vera est Unitrisona omnis Harmoniæ perfectißimæ plenißimæque quæ dari in Mundo potest, Sonorum etiam mille & millies mille, qui omnes referri posse debent ad partes ejus in Unisono Simplici & Composito, magni istius Mysterii DIVINÆ solùm adorandæ UNITRINITATIS Imago & Umbra... (f. F 4 f.); vgl. die Formulierung „*Radix omnis harmoniæ*" noch bei J. Fr. B. C. Majer, *Museum mus. theor. pract.* (Schwäbisch Hall 1732, 53);

W. C. Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist* (Quedlinburg 1676), Cap. XIII: *Syzygia* oder *conjunctio consonantiarum*, welche auff der *triade harmonica* als ihrem Grunde beruhet, ist entweder *simplex* oder *composita* (f. F iiij'); vgl. J. G. Ahle, *Mus. Frühlings-Gespräche* (Mühlhausen 1695, 18 f., Anm. 34), u. J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 102);

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* I (Hbg [1700] ²1710; zit. unten, II. (2));

A. Werckmeister, *Harmonologia Musica* (Ffm. u. Lpz. 1702): Es bestehet aber *Trias harmonica* in denen dreyen *Clavibus*, in welchen die gantze *harmonia* begriffen wird: Als c. e. g. oder d. f. a. Die erste wird *perfecta* genennet, weil sie *tertiam majorem* nechst dem *Fundamental-Clave* hat; Die andere *imperfecta*, weil sie *tertiam minorem* nechst dem *Fundament* hat. Oder weil der ersten *Triadis Radical*-Zahlen der *Unit*ät viel näher sind, als der andern (5);

J. H. Buttstett, *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia æterna* (Erfurt um 1715/16; zit. unten, II. (3));

L. Mizler, *Anfangs-Gründe d. General-Basses* (Lpz. 1739): Die Musik ist nichts anders, als eine beständige Veränderung des harmonischen Dreyklangs... (58 f.);

RousseauD (Paris 1768), Art. *Triade harmonique*: Ce terme en Musique a deux sens différens. Dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'Accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, & qui est composé d'un Son fondamental, de sa tierce majeure & de sa Quinte.

Triade, parce qu'elle est composée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, & qu'elle est la source de toute Harmonie (523);

H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807): Dreyklang, harmonischer Dreyklang, *Trias harmonica*. Mit diesen Ausdrücken bezeichnet man den ersten und vorzüglichsten Akkord der Harmonie... (120); vgl. LichtenthalD (Mailand 1826, Art. *Accordo*, I, 15);

Fr. Stöpel, *Entwickelung aller Akkorde...* (Berliner allgemeine mus. Zeitung IV, 1827): Die Urerscheinung aller Harmonie ist der Dreiklang, die trias harmonica; denn wie mannigfaltig sie auch sich gestalten, – in wie scheinbar unendlich verschiedenen Zusammenklängen sie uns auch erscheinen möge, – immer müssen diese letzteren sich auf jene Urerscheinung reduziren lassen, also ihr Urbild in der Natur haben... (145 a);

E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): Der Durdreiklang ist das Urphänomen unseres Tonwesens, welches Rhythmus und Harmonie als seine Glieder in sich enthält (25);

Fr.-A. Gevaert, *Traité d'Harmonie Théor. et Pratique* I (Paris u. Brüssel 1905): La *triade de Tonique* est l'*alpha* et l'*oméga*, le principe et la fin de toute création harmonique, le centre où viennent converger tous les mouvements mélodiques et polyphones d'un système tonal, où ils trouvent leur aboutissement (61);

A. Schering, *Mus. Bildung u. Erziehung zum mus. Hören* (Lpz. 1911): Diese Ausnahmestellung sichert dem Dreiklang im Dur- wie im Moll-Sinne einen besonderen Vorzug, und in der Tat ist es möglich, alle dissonanten Akkorde mit Hilfe dieser beiden zu erklären, indem man sie auf das Zusammenklingen eines Dreiklangs mit Bestandteilen eines andern zurückführt... Sie [sc. die Dreiklänge] sind die Grundpfeiler der harmonischen Entwickelung und haben als solche Klarheit, Festigkeit, Selbständigkeit. Alles, was in einer musikalischen Komposition geschieht, ist in diesem Sinne nichts anderes als ein... fortwährendes Trüben und Wiederherstellen der Selbständigkeit von Dreiklängen (60 f.);

W. Piston, *Harmony* (New York 1944): The simplest chord is the triad, a chord of three tones obtained by the superposition of two thirds. The triad may be said to be the basis of our whole harmonic system... (10).

Von anderen Bestimmungen des Begriffs Dreiklang überwiegend dtsch. Provenienz, die eine solch exponierte Stellung dieses Akkords im mus. Kontext unterstreichen, seien paradigmatisch jene hervorgehoben, in denen auf Begriffe rekurriert wird wie Natur, Vollkommenheit, Gesetzmäßigkeit oder gar Urphänomen (vgl. das obige Zitat von Krüger oder den Beleg von L. Deutsch unten, II. (4)):

Chr. G. Schröter, *Deutliche Anweisung zum General-Bass, in beständiger Veränderung d. uns angebohrnen harmonischen Dreyklanges* (Halberstadt 1772): ...daß der harmonische Dreyklang lediglich eine natürliche, und folglich aller gesunden Menschen musicalische Hauptsache sey (zit. nach: P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Jenaer Beitr. zur Musikforschung III, Lpz. 1961, 122);

[Fr. Dalberg], *Blicke eines Tonkünstlers in d. Musik d. Geister* (Mannheim 1787): Wie der Dreyklang die höchste Vollkommenheit der Musik ist, so im Menschen das *Ebenmaas* und *richtige Verhältniß seiner Seelenkräfte* (9);

A. B. Marx, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1839): ...der uns von der Natur übergebne, der erste vernunftgemäss wahre Akkord ist ein Dreiklang, und zwar der grosse (187, Anm. * [zu S. 186]); vgl. J. Waldmann, *Harmonik...* (Freiburg i. Br. 1845, 23 u. 44; zit. unten, II. (3) bzw. oben, I. (3));

BernsdorfL I (Dresden 1856), Art. *Akkord*: Der einfachste, der Natur selbst entnommene Akkord ist der reine Dreiklang des Durgeschlechts... (107);

A. Halm, *Harmonielehre* ([Lpz. 1900] NA Bln u. Lpz. 1920): Wir sehen diesen letzteren [sc. Dreiklang] als von der Natur gegeben und schon in dem einen Grundton enthalten (8);

H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik* (Bln 1926): Der Dreiklang ist eine Erscheinung von vollendeter Gesetzmäßigkeit. Sie beruht auf der in Grundton, Terz und Quinte liegenden Verschiedenheit des Wesens und Verteilung des Gewichts (43);

O. Jonas, *Das Wesen d. mus. Kunstwerks* (Wien 1934), NA als: *Einführung in d. Lehre Heinrich Schenkers* (Wien 1972): Der Dreiklang ist der von Natur gegebene Zusammenklang und die Intervalle, die ihn bilden, sind die von Natur gegebenen Konsonanzen (16);

P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* I (Mainz [1937] NA 1940): Die Töne 1–6 der Obertonreihe... zeigen uns den ausgebreiteten Durdreiklang, für den geschulten wie für den einfältigen Geist gleicherweise eine der großartigsten Naturerscheinungen; einfach und überwältigend wie der Regen, das Eis, der Wind. So lange es eine Musik gibt, wird sie immer von diesem reinsten und natürlichsten aller Klänge ausgehen und in ihm sich auflösen müssen, der Musiker ist an ihn gebunden wie der Maler an die primären Farben, der Architekt an die drei Dimensionen (39).

(2) In Zusammenhang mit der außerordentlichen Wertschätzung des mit Dreiklang gemeinten Akkords dreier verschiedener Töne ist insbesondere der

Symbolcharakter für die Heilige Dreieinigkeit hervorzuheben, der dem Begriff trias – „von den deutschen Musiktheoretikern des Barockzeitalters ganz offensichtlich auch aus theologischen Motiven gewählt" (Dammann 1967, 41) – von Beginn an anhaftet. Damit exponiert J. Lippius einen wenige Jahre zuvor schon von R. Schlick und C. Schneegass geäußerten Gedanken, wonach ein (bestimmter) dreitöniger Zusammenklang die Heilige Dreifaltigkeit versinnbildliche (vgl. oben, I.).

Vermutlich intendiert Lippius keine strikte bedeutungsmäßige Trennung der beiden Begriffe trinitas und trias dergestalt, daß sich ersterer allein auf die Heilige Dreieinigkeit im theologischen Sinne, letzterer dagegen nur auf den Zusammenklang dreier Töne im mus. Sinne beschränkt, obwohl Lippius (in Abgrenzung zum theologischen Begriff) den mus. Begriff durch das Epitheton musica präzisiert; von daher verwundert auch nicht jene prononcierte Wendung „harmonische Trinität" beispielsweise in Verbindung mit dem sogenannten Dur- und Moll-Dreiklang (zit. im nachstehenden Abschn.), die J. Crüger nachschreibt (*Synopsis musica*, Bln 1630, f. E 3).

Ebenso wie die nachträgliche Andeutung der speziellen Bedeutung der Zahl Drei als Signum des Vollkommenen – anhand des auch als Kanon-Inschrift bekannten Mottos „Omne trinum perfectum" (vgl. oben, I. Exkurs, u. weiter unten das Herbst-Zitat) – benutzt Lippius den Hinweis auf die grundsätzliche Relevanz dieser Zahl überhaupt, ersichtlich etwa beim Ursprung des Hebräischen (mit seinen drei Buchstaben), beim Syllogismus (mit drei Schlüssen) oder bei jedem Körper (mit seinen drei Dimensionen), als Zeugnis dafür, daß auch der „harmonische Ursprung" einzig und allein aus drei Tönen bestehe, also „eindreitönig" sei. (Aus letztgenannter Formulierung kristallisiert sich später der Ausdruck radix unitrisona als Synonym für trias harmonica heraus.) In diesem harmonischen Ursprung könne der „Schatten" der göttlichen Dreieinigkeit erblickt werden; denn Gott sei seinem Wesen nach eins, nichtsdestotrotz seiner Person nach dreifach, und zwar Vater, Sohn und Heiliger Geist:

Disputatio musica tertia, divinâ unitrinitate concordante publicè proposita... (Wittenberg 1610): Mirandum maximè ex Infinitis sonis & Intervallis tria duntaxat integram, plenam, cunctisque perfectam numeris constituere Harmoniam radicaliter. Quemadmodum Radix Hebræa est τρίγραμμος trilitera: syllogismus est τριτόριος terminorum trium: corpus τρίμετρον trium dimensionum est... ita Radix Harmonica est τρίφωνος Vnitrisona. En Vmbram magni illius Mysterij Divinæ & solùm adorandæ TRINVNITATIS. DEVS Radix est, Fons, Fundamentum, Principium, Medium & Finis omnium, in quo sunt omnia, à quo omnia profluunt, per quem fiunt omnia, ad quem omnia redeunt. Vnus est essentiâ: nihilominus etiam TRINVS personis, Pater, Filius, & Spiritus sanctus. Ex Patre personâ primâ, natus Filius altera, ab utroque procedit in utroque tamen manens æternùm Spiritus, Tertia (f. B 3); vgl. *Synopsis musicæ novæ omnino veræ atque Methodicæ Universæ* (Straßburg 1612), Abschn. *De Triade Musicâ* (zit. oben, II. (1)), u. ähnlich Crüger, *op. cit.* (f. E 3).

J. Kepler hinwieder kritisiert im betreffenden 3. Kap. *De medietatibus harmonicis, et trinitate concordantium sonorum* des 3. Buches seiner *Harmonices mundi libri V* (Linz 1619) die Ausschließlichkeit, mit der der Symbolgehalt auf die göttliche Dreieinigkeit eingeschränkt ist (Gesammelte Werke VI, hg. von M. Caspar, München 1940, 120 ff.); seiner Auffassung nach ist es die Zahl 3 überhaupt, die einem solchen Zusammenklang wie allen göttlichen und kosmischen Dingen zugrunde liegt („cùm sit Ternarius communis rebus divinis et mundanis", 123). Daß jene Deutung des Dreiklangsbegriffs seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. auch im nicht-deutschsprachigen Raum virulent ist, ohne daß der betreffende Ausdruck selbst fiele, bezeugen folgende Passagen:

Chr. Simpson, *The Division-Viol*... (London [1659] ^{2}1665) II, 13: When I further consider that Three Sounds placed by the Interval of a Third one above another, do constitute one entire Harmony, which governs and comprises all the Sounds which by Art or Imagination can, at once, be joyned together in Musical Concordance; This I cannot but think a significant Embleme of that Supreme and incomprehensible Three in One, Governing, Comprising und Disposing the whole Machine of the world with all its included parts, in a most perfect and stupendious Harmony (24 a); vgl. J. Playford, *An Introd. to the Skill of Musick* (London [1654] ^{7}1674, f. A 4^{r});
A. Bedford, *The Great Abuse of Musick* (London 1711) II, 13: ...nor any thing that will give us a clearer *Idea* of a *Trinity* in *Unity*, than the *three Concords* join'd together *in one Sound*, as it most usually happens in a *Consort* of *four Parts*, which is always reckon'd as the most compleat and perfect of all (257); auf diesen Passus dürfte sich Sorge 1745 (siehe weiter unten) bei der Erwähnung des Namens Bedford beziehen.

Bis weit ins 19. Jh. hinein wird Lippius' Auffassung von Dreiklang als Symbol der Heiligen Dreieinigkeit tradiert:

J. A. Herbst, *Arte Prattica & Poëtica* (Ffm. 1653), Vorw.: Weil aber die Edle Music mehrentheils und zwar uhrsprünglich in dreyen Haupt-Stimmen, Als: *Ut, mi, sol. Re, fa, la, &c.* bestehet, und die andern Stimmen alle mit einander, so viel ihrer seynd, von denen dreyen entspringen, von welchen etliche Lehrer der Kirchen diese gute Gedancken gehabt, daß dardurch die H. Dreyfaltigkeit sey ab- und fürgebildet worden, welche dahero *Trias Harmonica* köndte genennet werden, davon das *Proverbium* wahr ist: *Omne Trinum perfectum*... (o. S.);
A. Werckmeister, *Musicæ mathematicæ Hodegus Curiosus* (Ffm. u. Lpz. 1687), Cap. V: ...denn 4. 5. 6. zeiget an die vollkommene *Triadem* oder Drey-Ein-stimmigkeit, also wenn wir dieselbe hören, es nicht anders ist als *unisonus*, und ist doch ein *Trisonus*, und gar recht ein *unitrisonus*. Kan wohl etwa ein Gleichnüß deutlicher vorgestellet werden, welches uns das Drey-Einige Göttliche Wesen gleichsam in einem Spiegel zeige, als dieses? Deutlicher werden wir es wohl schwerlich finden (147); vgl. Ph.-J. Böddecker, *Manuductio nova methodico-pract. ad bassum generalem* (Stutt-

gart 1701, Widmung, [2]), oder J. H. Buttstett, *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia æterna* (Erfurt um 1715/16, 170);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* I (Hbg [1700] ²1710), Cap. V: „Die *Trias Harmonica* ist eine Zusammenkoppelung der *Tertiæ* und *Quint*, wann solche zu einer Fundament Noten hinzu gesetzet werden...(")
Sie heisset sonsten *Radix omnis harmoniæ*, weil alle *Harmonie* mit ihrer *Mensur* aus derselben, als aus einer Wurtzel entspringet. Sie wird auch genennet *Radix unitrisona*, weil drey Thone sind, welche doch nur eine vollenkommene *Harmonie* machen, also daß eins in drey und drey in eins allhie wunderlich zusammen gefüget wird, deswegen auch die *Theologi* in ihren Predigten und Schrifften mit dieser *Triade Harmonica* oder *Radice Unitrisona* artig das grosse Geheimnis der dreyen selbst-ständigen Persohnen in dem einigen Göttlichen Wesen einiger massen zeigen und erklären (f. B 3); vgl. J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713, 109 f.);
G. A. Sorge, *Vorgemach d. mus. Compos.* I (Lobenstein 1745), Cap. VI *Von d. vollkommenen harmonischen Drey-Klange*: Wir wollen aber nur anführen, daß viele Gelehrte ein ungemein schönes Bild der in H. Schrifft geoffenbahrten göttlichen Dreyeinigkeit darinnen [sc. in der trias harmonica] gefunden haben... (13 f.);
Hieraus können wir nun gleichsam wie in einem Spiegel das hohe Geheimniß der Heil. Dreyeinigkeit einiger massen... erkennen. Da ist 1) die allerhöchste Einstimmigkeit, 2) die Unzertrennlichkeit desselben Wesens, 3) die allergenaueste Vereinigung, 4) die allerlieblichste Harmonie, 5) der Unterschied dreyer Personen, 6) das einige Wesen, 7) Ein Vorgeschmack von dem Vergnügen solches Wesen zu schauen, durch die vergnügliche Anhörung dieser *Triadis*, 8) die Allgegenwart dieses Wesens, indem sich unsere *Trias perfecta* in allen klingenden Cörpern befindet etc. mit höchster Verwunderung und tiefer Verehrung zu beschauen, einigermassen zu erkennen und zu empfinden (14 f.);
P. Singer OFM, *Metaphysische Blicke in d. Tonwelt*, hg. von G. Phillips (München 1847): Der harmonische Dreiklang, welchen schon der tief denkende Abbé Vogler die dreieinige Harmonie nannte, weil in derselben drei verschiedene Töne wie Ein Ton klingen, erscheint uns in seiner ganzen musikalischen Existenz als ein unverkennbares und sehr ausdrucksvolles Bild der ewig in sich ruhenden Harmonie des dreieinigen Gottes... Das Wesen dieses Dreiklanges, dieser dreieinigen Urharmonie bilden drei Töne, wovon der erste als das die ganze Harmonie begründende Princip, der zweite als der den ersten als Grundton manifestirende und die ganze Harmonie charakterisirende, und der dritte als der beide zu einem vollkommenen harmonischen Ganzen einigende Ton erscheint (1 f.);
vgl. Fr. Rochlitz, der in dem feuilletonistischen Aufsatz *Der Besuch im Irrenhause* seinen Protagonisten Karl in einem Brief schreiben läßt (ohne die Bezeichnung Dreiklang selbst zu benutzen): „So deutet Grundton, Terz und Quinte, welche drey und doch nur Eins sind, auf den dreyeinigen Gott, den wir anbeten" (AmZ VI, 1803/04, 704).

*

Exkurs: Ein wesentlich früherer Beleg für trinitas als allegorische Deutung eines mus. Sachverhalts bei Johannes de Grocheio, der den Begriff mit den drei antiken Konsonanzen Oktave, Quinte und Quarte assoziiert (*De musica* [um 1300]; ed. Rohloff, Lpz. [1972], 116), sei hier deshalb erwähnt, weil A. Kircher diese Allegorie in abgewandelter Form aufgreift, nämlich in Bezug auf die Zahlen 1, 2 und 3, wobei 1 für Gott, 1:2 als Oktave für den Sohn und 2:3 als Quinte für den Heiligen Geist steht; Kircher darin folgend, führen Werckmeister und Buttstett sogar beide Symbolisierungen an, dessen eigene und jene durch Lippius vorgestellte (zit. oben):

Musurgia universalis (Rom 1650) X, 10, 2: Cum itaque prima & suprema monas trina sit, à trino archetypo fabrica emanare non debuit, nisi trina trino ordine & numero sonoro constituta; omnium enim perfectissima harmonia solis tribus vocibus constare debet, infima, media, & suprema, quæ vnita dat 1 diapason, ex diapente & diatessaron compositum consonantiarum perfectissimum, & primam harmoniam, & pulchrè in tribus hisce numeris cernitur 1, 2, 3, vbi 1 se habet per modum monadis simplicis & isophonae omnium consonantiarum originis, quæ DEO Patri competit. 2 ad 1 relata per modum octauæ siue diapason, Filio; 3 verò ad 2 relata diapente refert, spirituique competit virtuti connectenti, sicuti enim media vox diapente infimam & supremam in trium vocum harmoniam connectit, ita & Spiritus Patris & Filij, principij & finis in vnam incomprehensibilem harmoniam nexus est, à qua ineffabili faecundissimæ Triadis harmonia omnis in Natura harmonicus concentus quomodò propagetur, explicandum est (II, 456);
vgl. den entsprechenden Passus in der dtsch. Ausg. von A. Hirsch (Schwäbisch Hall 1664) VI, 10: Weil demnach die erste und höchste Unität Drei-Einig ist, so hat von disem dreieinigen *archetypo* kein ander Werck fliessen können, als welches auch drei-einig ist, *in trino ordine & numero sonoro* begriffen, dann die allervollkomlichste Harmony soll nur von 3. Stimmen bestehen, die höchste, mittelste und tiefste, diese vereiniget, gibt ein Diapason, aus der 5. und 4. gemachet, welches die allervollkomlichste Consonantz, die erste *harmonia* läst sich gar schön sehen in disen 3. *numeris*, 1. 2. 3. Das erste verhält sich auf die weis einer einfachen und gleichlautenden Unität, so aller Consonantien Ursprung ist, gehört für Gott den Vater. 2. *ad* 1. verhält sich wie die 8. gehört Gott dem Sohn. 3. *ad* 2. wie die 5. gehört dem Heiligen Geist, so alles verbindet: dann gleich wie die Mittelstimm *diapente* die öberste und underste in ein Harmony verbindet, also ist der Heilige Geist der *nexus Patris & Filii*, deß Anfangs und Ends, verbindet sie in eine unbegreifliche Harmony, von deren aller harmonische Concent in der gantzen Natur fortgeführet wird (363); vgl. Werckmeister, *Mus. Paradoxal-Discourse* (Quedlinburg 1707, 92 f.), u. Buttstett, *op. cit.* (169).

*

(3) Besonders signifikant für den Begriff trias bzw. Dreiklang ist seit J. Lippius ferner die DICHOTOMIE IN DUR UND MOLL zur Kennzeichnung der beiden hauptsächlichen Ausprägungen eines solchermaßen benannten Akkords, wobei sich im Fall von Dur die kleine Terz über der großen und im Fall von Moll umgekehrt die große Terz über der kleinen befindet. Eine derartige Zweiteilung kehrt nicht nur in ande-

rem mus. Zusammenhang wieder (→ *Dur* V. u. (1)–(2); → *Accord* II. (2)(a)–(b)), sondern wird auch von Lippius selber herangezogen, wenn er die modi unter anderem danach klassifiziert, ob sie auf der Finalis einen sogenannten Dur- oder Moll-Dreiklang aufweisen (→ *Modus* III. (7)).
Wie aus dem ersten Zitat in Abschn. I. (1) ersichtlich, gibt Lippius 1610 für den Aufbau der drei Töne eines als trias bezeichneten Zusammenklangs zunächst nur eine unbestimmte Beschreibung, derzufolge der mittlere Ton vom einen der beiden äußeren Töne um eine große Terz und vom anderen um eine kleine Terz abstehe. Erst nachträglich erklärt Lippius die beiden in Rede stehenden Gattungen der „harmonischen Trinität" gemäß der unterschiedlichen mediatio, womit er einen Begriff aufgreift, dessen sich G. Zarlino im selben Kontext bediente (*Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, III, 31, 181 f.) und den noch W. C. Printz demonstrativ wiederholt (*Phrynis oder Satyrischer Componist*, Quedlinburg 1676, f. D iij f.). Bemerkenswert bei Lippius ist die scheinbar inkommensurable Gegenüberstellung von „Naturalis" und „Mollis" (also natürlich – weich) als den beiden wichtigsten Attributen zur Kennzeichnung der zwei Prototypen von Dreiklang im betreffenden Notenbeispiel: c e g und c es g. Den ersten Zusammenklang charakterisiert Lippius mit den Komparativen von bekannt, vollkommen, natürlich, kräftig, lebhaft und süß, den zweiten mit den entsprechenden pejorativen Komparativen von unbekannt, unvollkommen, weich und matt, wobei letztgenannter Zusammenklang etwas seltener auftrete und durch jenen (erstgenannten) „vollendet werden müsse":

Disputatio musica tertia... (Wittenberg 1610): *Trinitatis Harmonicæ duo sunt Genera* Subalterna ratione Mediationis: unum tenet Harmonicam, ubi Ditonus infra, Semiditonus supra: alterum Arithmeticam, ubi contrà Semiditonus infrà, suprà Ditonus existit vocibus extremis immotis, & mediâ per Semitonium modò minus quod est differentia Tertiarum, susve, deve, ducta. Primum Genus est Trias Harmonica nobilior, perfectior, naturalior, vegetior, vivacior, suavior: Secundum est Trias Harmonica ignobilior, imperfectior, mollior & languidior, ideoque usu paulò rarior & perficienda per illam (f. B 3 f.); vgl. die um die weniger sinnfälligen Adjektive gekürzte Darstellung in *Synopsis musicæ novæ* (Straßburg 1612), Abschn. *De Triade Musicâ*: „Radix hæc Unitrisona... duplex est, alia Naturalior, Perfectior, Nobilior, & Suavior: alia Imperfectior & Mollior" (f. F 5').

Mit teilweise abweichenden synonymen Gegensatzpaaren werden in der Folgezeit diese beiden Unterscheidungsformen von Dreiklang begriffen, wodurch deren gegenseitige Relation unterschiedlich akzentuiert ist, entweder (wie bei Lippius oder bei Hauptmann, der von positiv und negativ handelt) mit einer Vorrangstellung von Dur gegenüber Moll; oder aber jene Relation wird – wie im Fall von hart und weich oder groß und klein – als äquivalente Beziehung aufgefaßt (vgl. auch die einschlägigen Belegstellen → *Dur* V. (2)):

A. Werckmeister, *Harmonologia Musica* (Ffm. u. Lpz. 1702; zit. oben, II. (1));
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Trias harmonica*: Mais il faut remarquer... Que le partage de la *Quinte* en deux *Tierces* se peut faire en deux manieres. Sçavoir, 1°. *Harmoniquement*, quand la 3ᵉ *majeure* est en bas & la *mineure* en haut, & pour lors la *Triade* est *parfaite, beccarre*, ou *naturelle.* 2°. *Arithmétiquement* quand au contraire la 3ᵉ *mineure* est en bas & la *majeure* en haut, & pour lors la *Triade* est *imparfaite, & molle* (169);
J. H. Buttstett, *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia æterna* (Erfurt um 1715/16) VI: Dennoch aber sind die beyden T*ertien Major* und *Minor*, so wohl in T*riade harmonica perfecta, ut, mi, sol, g h d*; als auch in T*riade harmonica minus perfecta g b d, re, fa, la.* (Denn aus diesen beyden T*riadibus* bestehet die gantze *Music*) unzertrennlich verbunden und können, so anders T*rias* vollkommen bleiben soll, nicht geschieden, und doch auch nicht vermischet werden... (171); vgl. G. A. Sorge, *Vorgemach d. mus. Compos.* I (Lobenstein 1745, 15 ff.);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) I, 9: Der Artickel von dem Dreiklange und dessen Gebrauch, wie er nehmlich... vollkommen oder unvollkommen; groß oder klein; weich oder hart... sey, gehöret zum Haupt-Stück von der Harmonie (68);
J. Waldmann, *Harmonik*... (Freiburg i. Br. 1845): Wenn wir die Terz vertiefen, so bekommen wir den w e i c h e n Dreiklang. Er ist nicht, wie der harte, von der Natur gegeben, sondern erst durch menschliche Zuthat entstanden... Wir erklären ihn daher auch als eine bloße Trübung, als eine M o d i f i k a t i o n des harten Dreiklangs... (45);
M. Hauptmann, *Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik* (Lpz. 1853): Die Bestimmungen der Dreiklangsintervalle sind bisher von einer positiven Einheit ausgehend gesetzt worden, von einem Grundtone, auf welchen sich die Quint und die Terz bezieht...
Im Durdreiklange *C–e–G* ist *C–G* Quint, *C–e* Terz; im Molldreiklange *a–C–e* ist *a–e* Quint, *C–e* Terz. Da aber im letzteren für beide Bestimmungen das gemeinschaftliche Moment im Tone der Quint enthalten ist, so wird dieser, als ein doppelt Bestimmtes negativ als doppelt Bestimmendes betrachtet werden können, oder als die negative Einheit des Accordes... (32 f.; vgl. 36 f.); vgl. *Der Dreiklang u. seine Intervalle* (Leipziger AmZ II, 1867, 229 b f.);
A. Halm, *Harmonielehre* ([Lpz. 1900] NA Bln u. Lpz. 1920): Mit dem Ausdruck „verkehrt" soll bloß die umgekehrte Bildung des Dreiklangs bezeichnet und keine Kritik geübt werden; das Wort „Umkehrung" hat schon seinen harmonisch-theoretischen Sinn, weshalb wir es hier vermeiden.
Der *moll*-Dreiklang... wird gewöhnlich bezeichnet als „Dreiklang mit kleiner Terz", wobei von dem tiefsten Ton aus gerechnet wird. – Die tiefere Betrachtung aber sieht in ihm eine gleichartige (nur verkehrte) Bildung, welche dem *dur*-Dreiklang entspricht und dessen Gegenbild ist: ein Dreiklang mit reiner Quint und großer Terz, nach unten... (74 f.); der von Halm erwähnte synonyme Ausdruck Umkehrung (→ *Inversio* IV. (3)(a)) begegnet im selben Kontext etwa bei Hauptmann (*Die Natur d. Harmonik*..., loc. cit. 34: „Molldreiklang, als ein umgekehrter Durdreiklang") oder bei L. Kallenbach-Greller (*Geistige u. tonale Grundlagen d. modernen Musik*..., Lpz. 1930, 226) in der Wendung „Moll-Dreiklang ist die Umkehrung dieser Aufeinanderfolge", nämlich von großer und kleiner Terz (wie beim Dur-Dreiklang);

J. Handschin, Art. *Dreiklang* (MGG III, 1954): Nach allem dürfen wir wohl sagen, daß der Dreiklang mit der großen Terz der eigentliche, eindeutige Dreiklang ist, während der mit der kleinen Terz etwas Abgeleitetes hat; er ist gewissermaßen die Anwendung desselben Schemas auf eine andersgeartete, sogar widerstrebende Materie (750 f.).

(4) Obwohl von Beginn an mit dem Begriff trias das Moment eines zur Einheit Zusammengesetzten konnotiert ist, kommt der Aspekt von Dreiklang als A PRIORI GANZES UND EINHEIT erst in Begriffsbestimmungen des 19. Jh. stärker zum Tragen. Damit ist die Auffassung verknüpft, daß Dreiklang ein mus. Phänomen bezeichnet, das zwar aus einzelnen Teilen (Tönen bzw. Intervallen) besteht oder aus diesen zusammengefügt ist, wie es paradigmatisch im WaltherL 1732 (zit. oben, I.) und anderen Definitionen heißt, während etwa S. Sechter pointiert von „machen" spricht (vgl. oben, I. (2) u. (3)); gleichwohl stelle besagtes Gebilde in seiner zusammengesetzten Form etwas grundlegend Neues vor.

So apostrophiert G. J. Vogler Dreiklang als „dreitönige Einheit" (*Hdb. zur Harmonielehre u. für d. Gb.*, Prag 1802, 3), bevor namentlich G. W. Fr. Hegel sich im Abschn. über die Harmonie innerhalb des Musik-Kap. seiner *Vorlesungen über d. Ästhetik* aus den 1820er Jahren solcher Begriffe wie „ungetrübte Einheit" oder „unmittelbare Identität" bedient:

Bekanntlich besteht derselbe [sc. Dreiklang] aus dem Grundton, der Terz oder Mediante und der Quinte oder Dominante. Hierin ist der Begriff der Harmonie in ihrer einfachsten Form, ja die Natur des Begriffs überhaupt ausgedrückt. Denn wir haben eine Totalität unterschiedener Töne vor uns, welche diesen Unterschied ebensosehr als ungetrübte Einheit zeigen; es ist eine unmittelbare Identität, der es aber nicht an Besonderung und Vermittlung fehlt, während die Vermittlung zugleich nicht bei der Selbständigkeit der unterschiedenen Töne stehenbleibt und sich mit dem bloßen Herüber und Hinüber eines relativen Verhältnisses begnügen darf, sondern die Einigung wirklich zustande bringt und dadurch zur Unmittelbarkeit in sich zurückkehrt (ed. Bassenge, Bln u. Weimar 1955, II, 296).

Nachdem M. Hauptmann bereits 1853 in ähnlicher Weise den Gedanken einer Einheit artikuliert, erklärt er an späterer Stelle kategorisch:

Die Lehre von d. Harmonik, hg. von O. Paul (Lpz. 1868): Dem Natursinne wird der Dreiklang nicht als ein aus Grundton, Quint und Terz zur Einheit componirtes Mannichfaltige, sondern als Einheit selbst, als unmittelbar concret gegebene sich fühlen lassen, die ihm ebensowenig in ihre Theile auseinandergeht, als sie aus ihnen erst zusammengetreten erscheint. Und ein solches Einheitswesen ist er auch in der That und Wirklichkeit, ein organisches Einheitswesen, ein Einheitsmoment höherer Ordnung, wie der einzelne Ton es auf einer vorangegangenen niederen Stufe schon ist... (9 f.); vgl. *Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik* (Lpz. 1853, 22 f.).

Die in Rede stehende Konnotation spielt ebenso für H. Riemann eine tragende Rolle, auch wenn er der Bezeichnung Dreiklang selbst meistens andere Ausdrücke (wie Dur- und Moll-Akkord bzw. -Klang oder Ober- und Unterklang) vorzieht, durch die die beiden beschriebenen primären Unterscheidungsformen von Dreiklang in den Begriff erhoben sind; trotzdem handelt Riemann im Blick auf diesen besonderen Zusammenklang wiederholt von „Klangeinheit" (RiemannL, Lpz. 1882, Art. *Konsonanz*, 477 a f., oder *Zur Theorie d. Konsonanz u. Dissonanz*, in: *Präludien u. Studien* III, Lpz. 1901, 37) oder „E i n h e i t s b e d e u t u n g d e s K o m p l e x e s" (*Grundriß d. Musikwiss.*, Lpz. [1908] ^{3}1919, 57). Hinsichtlich der divergierenden Auffassung von Dreiklang bei ihm und Sechter sei auf E. Kurths konzise Aussage verwiesen:

Die Voraussetzungen d. theor. Harmonik u. d. tonalen Darstellungssysteme (Bern 1913): Sechter's Dreiklang ist ein Resultat, Riemann's Dreiklang eine erst in Intervalle zerlegbare Urerscheinung der Musik (11).

Auf unterschiedliche Weise wird dieser Gedanke von Dreiklang als primärer, zugrundeliegender Einheit exponiert; dabei greifen manche der Bestimmungen aus dem 20. Jh. wie die von Deutsch und Wolff Anregungen aus dem Bereich der Gestaltpsychologie auf:

Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* III (Stuttgart 1857), H. 4: ...und der reine Dreiklang aus Grundton, Terz und Quint erscheint als eine Grund-Einheit wie Blau, Gelb und Roth: der vollste Ausdruck eines reinen Beziehungssystems von Schwingungsgesetzen, die der menschliche Geist messend, das Gemessene zählend zum System der Musik ausgebildet hat (820);
A. Halm, *Harmonielehre* ([Lpz. 1900] NA Bln u. Lpz. 1920): Der Name Dreiklang bedeutet das Zusammenklingen dreier verschiedener zusammengehörender Töne...
Das *c e g* steht als Ganzes vor uns, das wir zwar in Teile zerlegen können, das aber nicht aus schon vorher gegebenen Teilen erst künstlich konstruiert wird. Vielmehr haben die Teile ihren Sinn erst durch ihre Beziehung zum Ganzen; das letztere ist von Natur da: das lehrt uns die einfachste Erfahrung (6 f.);
L. Deutsch, *Ganzheitsbetrachtung u. Teleologie in d. Musikerziehung u. Musiktheorie* (ZfMw XII, 1929/30): Der Dreiklang ist gar nicht zu definieren, er ist Urphänomen des musikalischen Gehörs, seine Teilintervalle sind seine Abbauprodukte, die der musikalische Zuhörer, der sie isoliert vernimmt, gedanklich wieder zum Dreiklang ergänzt (423); dieser Passus schließt sich der grundsätzlichen Überlegung an, „daß die Harmonien und ihre Verbindungen als das Primäre zu gelten haben, die Intervalle als ihre Ableitungen" (ibid.);
E. G. Wolff, *Grundlagen d. autonomen Musikästhetik* (Straßburg 1934) I: Mit dem zu den beiden ersterklungenen liegenden Tönen hinzutretenden dritten Ton, und dem durch ihn vollzogenen Spannungswechsel liegt nun eine neue klangsinnliche Einheit, der *Dreiklang* vor. Zunächst fällt hier vor allem ins Gewicht, dass der Dreiklang eine klangsinnliche Einheit von Intervallen, nicht von einzelnen Realtönen vorstellt... (55);
S. Levarie/E. Levy, *A Dictionary of Mus. Morphology* (Henryville, Ottawa u. Binningen 1980), Art. *Triad*: Triad is a unified entity, not the superposition of two thirds (336);

vgl. Art. *Consonance – dissonance*: „In this role [sc. als „basic quality of consonance"], the triad must be thought of, not as a mixture of three different pitches, but as a harmonic unity in its own right"(136).

Lit.: J. HANDSCHIN, Art. Dreiklang, MGG III, 1954; C. DAHLHAUS, Der Dreiklang als Symbol, MuK XXV, 1955; DERS., Art. Dreiklang, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; R. DAMMANN, Der Musikbegriff im dtsch. Barock, Köln 1967, Laaber ²1984, besonders 40 ff. u. 439 ff.; J. LESTER, Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600, JAMS XXVII, 1974; B. RIVERA, Johannes Lippius and his Mus. Treatises: A Study of German Mus. Thought in the Early Seventeenth Cent., Diss. Rutgers Univ. 1974, NA als: German Music Theory in the Early 17th Cent. The Treatises of Johannes Lippius, Rochester, NY 1995, besonders 113–165; DERS., The Isagoge (1581) of Johannes Avianius: An Early Formulation of Triadic Theory, Journal of Music Theory XXII, 1978; DERS., The Seventeenth-Cent. Theory of Triadic Generation and Invertibility and its Application in Contemporaneous Rules of Compos., Music Theory Spectrum VI, 1984; W. BRAUN, Dtsch. Musiktheorie d. 15. bis 17. Jh. II, Gesch. d. Musiktheorie Bd. VIII/2, Darmstadt 1994, 203–221; E. SCHADEL, Musik als Trinitätssymbol, Ffm. 1995, besonders 91–175.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 2000

Trio

Pl. Trios (im Dtsch. um 1700 neben Trio auch die Dim. Ter(t)zet(t)l u. Trietto, von 1740 an nur noch Trio); franz. trio, Pl. trio, von ca. 1760 an auch trios; nld. trio; span. trio; engl. trio; ital. terzetto, im 19. Jh.: trio, Pl. trii. Im 18. Jh. wurde im deutschsprachigen Bereich nicht selten auch das ital. Dim. Trietti verwendet, das jedoch meist im Pl. und nur ausnahmsweise im Sing. belegt ist.

Die Bezeichnung *Trio* für einen dreist. komponierten Abschnitt im Sinne des lat. Tricinium entstand in Frankreich um 1550. Das Wort ist weder rein franz. noch ital. Ursprungs, sondern als ein aus dem Lat. abgeleitetes Fremdwort anzusehen, das vermutlich an die Stelle der Bezeichnung trium vocum getreten ist. Der Titel *Trio* wurde dann für Werkteile im dreist. Satz in und aus Opern und Balletten Lullys übernommen und breitete sich von 1700 an sehr schnell über ganz Europa aus. In der Dichtkunst des 18. Jh. meint ital. terzetto im Sinne von Terzine auch eine bestimmte Strophenform. Bis in das 19. Jh. hinein wurde im Dtsch. statt Trio auch Terzett gebraucht. So bietet z. B. L. van Beethoven in einem Brief vom Juli/Anfang August 1808 dem Verlag Breitkopf & Härtel seine „zwei Trios für Klavier Violin und Violonzell [op. 70] (da daran Mangel ist)" an, während er in einem Schreiben vom 7. 1. 1809 wegen derselben Werke anfragt: „Sie haben doch die Terzetten erhalten –". Er folgt damit einer Gepflogenheit, die auch bei seinem Wiener Lehrer W. A. Mozart in ähnlicher Weise zu finden ist. Dvořák nennt 1887 sein op. 74 noch *Terzetto pro 2 housle a violu*. Im allgemeinen wird jedoch bald nach 1800 das Trio als instr. kammermus. Gattung vom Terzett als einer Kompos. für drei Gesangssolisten (mit oder ohne instr. Begleitung) unterschieden; am Ende des 19. Jh. ist diese Unterscheidung dann endgültig vollzogen.

I. Das Wort Trio bezeichnet seit der Mitte des 16. Jh. einen DREISTIMMIGEN SATZ, insbesondere (1) den FÜR DREI SINGSTIMMEN, zunächst in chorischer (Clemens non Papa 1557), später auch in solistischer Besetzung (Lully 1667), sodann (2) den AUS DREI NIEDERGESCHRIEBENEN STIMMEN bestehenden, unabhängig von der Anzahl der sie wiedergebenden solistischen Instrumentalisten (Telemann 1718) und schließlich (3) den der Triosonate sowie die TRIOSONATE selbst (Scheibe 1745).

II. Seit dem Ende des 17. Jh. wird ein EINGESCHOBENER ALTERNATIVSATZ IN EINEM TANZ ODER MARSCH Trio genannt, insbesondere (1) der DREISTIMMIGE MITTELTEIL VON BOURREE, GAVOTTE UND MENUET (J. C. F. Fischer 1698). (2) Im 18. Jh. erfährt die Satzbezeichnung *Trio* für den ALTERNATIVTEIL ODER ZWEITEN SATZTEIL IM STILISIERTEN TANZSTÜCK (wie z. B. im Menuett, Scherzo oder in der Polonaise bzw. im Marsch usw.) eine Verselbständigung, so daß dieser Teil oder Satz NICHT MEHR STRENG DREISTIMMIG GEHALTEN zu sein braucht (Gottlieb Muffat 1739).

III. (1) Seit dem letzten Drittel des 17. Jh. wird ein MUSIKALISCHER ABSCHNITT ODER EINE KOMPOSITION FÜR EINE GRUPPE VON DREI SÄNGERN ODER SPIELERN Trio genannt (La Fontaine 1668). (2) In hs. überlieferten Triowerken aus der ersten Hälfte des 18. Jh. werden solche solistischen Partien, in Anlehnung an das Concerto grosso Corellis, gelegentlich auch als CONCERTINO bezeichnet. (3) In der ersten Hälfte des 19. Jh. kommt es zu einer UNTERSCHEIDUNG DER BEGRIFFE TRIO UND TERZETT: in der Folge wird als TRIO eine KOMPOSITION FÜR DREI SOLISTISCHE INSTRUMENTALISTEN, als Terzett eine solche für drei solistische Vokalisten verstanden (Koch 1802).

IV. Darüber hinaus dient das Wort Trio in Kompositabildungen als BEZEICHNUNG FÜR FESTE BESETZUNGEN ODER VEREINIGUNGEN VON DREI INSTRUMENTALISTEN: (1) Vom Ende des 18. Jh. an verselbständigen sich die verschiedenen DREIERBESETZUNGEN, die ihren Namen nach dem jeweils führenden Instrumentalpart erhalten. Hierbei kommt es zu folgenden Wortzusammensetzungen: im 18. Jh. zu *Orchestertrio*, *Violintrio*, *Flötentrio*, *Klaviertrio*, *Orgeltrio*; im 19. Jh. zu *Streichtrio*, *Barytontrio*; im 20. Jh. zu *Bläsertrio*, *Trio d'anches*, *Bassethorntrio*. (2) In den letzten fünf Jahrzehnten benutzen FESTE SOLISTISCHE ENSEMBLES Namen wie *Trio d'archi*, *Trio Milano*, *Trio di Trieste*, *Trio à cordes français*, *Pasquier Trio*.

I. Das Wort Trio bezeichnet seit der Mitte des 16. Jh. einen DREISTIMMIGEN SATZ.

(1) So ist *Trio* als Bezeichnung für einen Abschnitt FÜR DREI SINGSTIMMEN in einem sonst vier- oder fünfstimmigen großen Werk bei Clemens non Papa in dem *Domine filii unigenite* des *Gloria* seiner fünfst. *Missa Gaude lux Donatiane* (1557) und im dreist. *Christe eleison* seiner sonst fünfst. Chanson-Messe *Languir my fault* (1558) (CMM 4, V, ed. Bernet Kempers, 44 u. 70) zu finden. Im gleichen Sinne gebraucht Guillaume Costeley dieses Wort in seiner chromatischen Chanson *Seigneur Dieu ta pitié*, die vermutlich 1558 entstanden ist, aber erst 1570 und in zweiter Aufl. 1579 gedruckt wurde (Ann. Mus. III [1955] 224f.). Der hier verwendete Ausdruck Trio steht anstelle der lat. Bezeichnung tricinium bzw. trium vocum. J.-B. Lully benutzt in seinen Opern und Balletten spätestens von 1667 an für dreist. gesetzte vokale oder instrumentale Werkteile die Überschrift *Trio*; oft wird der Besetzungshinweis „Hautbois" oder „Flutes" ergänzend vermerkt (H. Schneider, LWV „Trio de chambre", S. 139f.). Am Ende des 17. Jh. werden einzelne dreistimmig gesetzte Sätze aus Lullys Opern und Balletten als instrumentale ‚Trio' gedruckt (von 1690 an). Der dreist. gesetzte Satz, auf den es allein ankommt, muß nicht von Bläsern, sondern kann auch von Streichern ausgeführt werden.

(2) Aus der franz. Bezeichnung *Sonate en trio* für die Triosonate wird dann 1718 durch G. Ph. Telemann der selbständige Werktitel *Trio* für zyklische Kompos. Da die Generalbaßstimme in verschiedener Besetzung ausgeführt werden kann, ist die Anzahl der beteiligten Instrumentalisten bei dem Bezeichnungsvorgang nebensächlich; allein der AUS DREI NIEDERGE-

SCHRIEBENEN STIMMEN bestehende Satz ist entscheidend für den Werktitel *Trio*. So wird bereits im BrossardD (Paris [1703] [2]1705), I. Teil, die Definition geboten:

TRIO. C'est ... *toute Composition à trois Parties différentes.*

Dieser Sinn schwingt später sowohl bei J. Mattheson als auch in seiner Folge in allen Stellungnahmen zum Begriff Trio mit:

J. Fr. B. C. Majer: *Museum musicum* (Schwäbisch Hall 1732): *Trio*. Ist ein drey-stimmig componirtes Stück (97);
WaltherL (1732): *Trio (ital.)* bedeutet: (1. eine Composition von drey Sing-Stimmen, mit ihrem besondern Spiel-Baß und andern accompagnirenden Instrumenten. (2. eine Composition von zwey Instrumenten sammt darzu gehörigen Spiel-Basse: s. *Matthesonii* Crit. Mus. T. 1 p. 131.

Neben dem instrumentalen *Trio*, das insgesamt nur drei komponierte Stimmen umfaßt, wird wie bei Mattheson auch das vokale Trio angeführt; die Singstimmen sind zwar streng dreist., zu ihnen können aber auch Instrumente bzw. selbständige Instrumentalstimmen hinzutreten. – Der dreist. Satz wird als entscheidend für das Trio angesehen. J. S. Bach schreibt „Trios " für Orgel, die diesem Grundsatz entsprechen (s. NBA IV/2); und für seine sechs Sonaten für Violine und Cembalo (BWV 1014–1019a) ist der Name „Trio" im 18. Jh. belegt (vgl. den Krit. Ber. zu NBA VI/1, S. 139). Diese Kompos. folgen ebenso dem dreist. Kompositionsprinzip, nur daß zwei Stimmen dem Cembalisten und eine Stimme dem Violinisten zugeteilt werden. Im *Trio pour Clavicembalo* von Eydmann steht mit dem Datum vom 9. 8. 1757:

Gegenwärtiges Trio wird von zweyen Personen auf einem Clavecin, und zwar also gespielet, dass derjenige, welcher die zwey unterste Zeilen spielet, sich wie gewöhnlich setzet, derjenige aber, so die oberste spielet, hinter denselben sich stellet, und damit bis zur Musette, als wozu er sich der linken Hand bedienet! (zit. nach J. Domp, *Studien z. Gesch. d. Musik an d. Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jh.*, Regensburg 1934, 21).

Die Kunst, ein schönes Trio mit vollständiger Harmonie zu schreiben – so wird seit dem 17. Jh. immer wieder ausgeführt – sei besonders schwierig, denn ein Trio, ein dreistimmiger Satz, bringe bereits einen vollständigen Dreiklang und bedürfe eines verdoppelten Tones wie im vierstimmigen Satz, im Quatuor, nicht:

A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650): *De compositione triphona siue Trium Vocum.* Regulae huius non differunt à regulis prioris; Hoc tantummodò notandum quod sicuti in tribus terminis omnis completur proportio, ita & in tribus vocibus totius harmonicae proportionis perfectio consistit (252).

Noch 1725 meint J. Mattheson:

Critica Musica, Bd. II, (Hbg 1725): Sonsten hat das beschützte Orchestre Recht, daß ein Trio mehr Kunst erfodre, als ein Quatuor, da jenes der Natur des Musicalischen Concentus am nähesten tritt, und man sich mit einem verdoppelten Clavi, als der Octava, nicht behelffen kan (221);
ders., *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): *Von dreistimmigen Sachen*: §. 1. Es ist bereits an andern Orten dargethan worden, daß in einem Trio mehr Kunst stecke, als in vielstimmigen Sätzen. Jenes erfordert viel mehr Aufsicht, als diese. Und wer mit dreien, ja, mit zwoen Stimmen gut umzugehen weiß, kan sich alles andern leicht bemeistern.
§. 2. Die Herren Frantzosen selbst geben uns hierin Beifall, wenn sie gestehen: Es sey das Trio unter allen am schwersten zu machen, und wolle einen geschickterern Meister haben, als andre harmonische Sätze. Denn es müssen hier alle drey Stimmen, iede für sich, eine feine Melodie führen; und doch dabey, so viel möglich, den Dreiklang behaupten, als ob es nur zufälliger Weise geschähe.
§. 3. Ein rechtes Trio ist also das grösseste Meister-Stück der Hamonie, und wenn man mit dreien Stimmen rein, singbar und vollstimmig verfahren kan, so wird es auch mit 24, dafern die Arbeit keine Scheu macht, glücklich angehen, nach dem Ausspruch jenes Gelehrten: daß dem, der wol mit dreien singt, es auch mit mehren gut gelingt (344);
J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725): Tricinii Compositionem omnium perfectissimam esse, vel ex eo constat, quòd in illa sinè adjumento alterius partis perfecta harmoniae Trias haberi possit, cùm quartae sive plurium partium accessio nil aliud quasi sit, quàm cujusdam partis in Triade harmonica jam existentis repetitio; unde quasi in Proverbium abivit, cui Tricinii rectè efficiendi potestas esset, ei viam ad plurium partium compositionem, quàm latissimè patere (81; in der dtsch. Übers. von L. Mizler [Lpz. 1742]: Daß die Zusammensetzung dreyer Stimmen unter allen am vollkommensten sey, ist daraus klar, weil man ohne Beyhülffe eines andern Theils den harmonischen Dreyklang vollkommen haben kan, indem der Hinzutritt der vierten oder mehrerer Stimmen nichts anders als eine Wiederholung eines solchen Theils ist, der schon in dem harmonischen Dreyklang vorhanden; Dahero es gleichsam zum Sprüchwort geworden, daß dem, der ein Trio recht machen könte, der Weg zur Composition mit mehrern Stimmen sehr weit offen stehe [86]);
P. Bourdelot u. P. Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets*, Bd. II (Amsterdam [1715] [2]1725): il est constant que le *Trio* est de toutes les Piéces la plus difficile, & celle qui demande le plus d'habileté (68 f.).

Diese Zitate belegen, welche satztechnische und kunsttheoretische Bedeutung dem Trio beigemessen wird und daß das Trio höher als das Quartett bewertet wird. Selbst für den ausführenden Musiker ist nach J. J. Quantz das Trio-Spiel „eigentlich der Probierstein":

Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen ([Bln 1752] Breslau 1789): Ein angehender Concertist unternehme nicht, mit jemanden, dem er nicht gewachsen ist, ein Trio zu spielen, wo er nicht versichert ist, daß der andere sich herablassen, und nach ihm bequemen werde; sonst kömmt er gewiß zu kurz. Das Trio ist eigentlich der Probierstein, an welchem man die Stärke und Einsicht zwoer Personen am besten beurtheilen kann. Ein Trio, wenn es anders gute Wirkung thun soll, erfordert auch, daß es von zwo Personen, welche einerley Vortrag haben, ausgeführet werde: und wenn dieses geschieht, so halte ich es für eine der schönsten und vollkommsten Arten von Musik (172).

Quantz läßt den Generalbaßpart hier unberücksichtigt und behandelt lediglich die beiden melodietragenden Oberstimmen. In Sulzers *Theorie der Schönen Künste* wird dieses Trio mit zwei Melodieinstrumenten und begleitendem Baß als das „uneigentliche" bezeichnet.

Nach einem anon. Aufsatz mit dem Titel *Ueber Musik; an Flötenliebhaber insonderheit* in C. Fr. Cramers *Magazin d. Musik* (Hbg 1783) habe das Trio für Flöte zwar bereits an Bedeutung eingebüßt, verlange aber dennoch vom Spieler Außerordentliches:

Ausserdem würde ich noch über den fast gänzlichen Mangel solcher Trios geklagt haben, die einem der nicht ganz erster

Schüler mehr ist, Beschäftigung genug geben könnten. Weil sie nicht in öffentlichen grossen Concerten gebraucht zu werden pflegen, so scheint es man habe sie gänzlich und exclusive den Anfängern überlassen. Nicht gut! Das Trio könnte gewiß zu einer so vortreflichen Musicgattung werden als eine, und ganz besonders mit dazu dienen, sich damit hören zu lassen, um recht haarscharf examinirt zu werden. Im Concerte kann sich einer weit eher durchschleichen, und fast möchte ich sagen auch im Solo; der geringste Mangel an Intonation entdeckt sich wenigstens noch leichter im Trio (730f.).

Aus dieser Bemerkung geht hervor, daß in den siebziger Jahren des 18. Jh. das Trio für Flöte und das Trio im allgemeinen an Wert verlieren und den ersten Platz an das nun aufkommende Quartett abtreten. Für J. Fr. Daube steht das Trio allerdings in der Setzkunst noch obenan:

Der Mus. Dilettant III (Wien 1773), *Von der Zusammensetzung dreyer Stimmen*: Diese Abhandlung ist eine von den wichtigsten der ganzen Komposition, derjenige, welcher drey Stimmen wohl zu vereinigen weiß: dem ists auch leicht, eine Harmonie von vielen Stimmen zu verfertigen. Das Hauptwerk der Harmonie beruhet auf der dreystimmigen Setzart; ja ihre ganze Wirkung rühret größtentheils daher (40f.).

In der Musiklexikographie wird diese Beurteilung noch einige Jahrzehnte weiter übernommen:

LichtenthalD, Vol. II (Mailand 1826): Art. *Trio*: Il Trio è considerato come la più perfetta di tutte le composizioni (257).

Im Anschluß an Mattheson (und auch Bourdelot-Bonnet) werden in J. H. Zedlers *Grossem vollständigen Universal-Lexicon* folgende Arten von Trios unterschieden:

Bd. XLV (Lpz. u. Halle 1745): Trio, *Terzetto*, ist ein Italienisches Wort, und das gröste Meisterstück der Harmonie. Es sind eigentlich dreyerley Arten von dreystimmigen Sachen oder Triciniis. Die erste Gattung bestehet in einem concertirenden Wesen, etwa zwischen zweyen Instrumenten und ihrem Baß, da die beyden Ober-Stimmen gleichsam um die Wette spielen. Der Unterschied dieser Instrumente thut allhier eine besondere Würckung, wenn eine Violine und Hautbois, eine Flöte und Orgel-Stimme, u.s.w. den Klang-Streit führen. Die andere Gattung ist das Frantzösische Trio, bey welchen die concertirende und Welsche Ausarbeitungs-Art nicht so sehr beobachtet wird, als eine richtige Harmonie und zierliche Ober-Melodie, woferne man nicht in einer Ouverture etwas nachahmendes oder fugenmäßiges anbringen will, so sich doch gröstentheils auf einen gewissen Wiederschlag beziehen muß. Diese Art heisset insbesondere Trio, und wenn sie klein sind, nennet man sie Trietti. Die dritte Gattung sind die eigentlich sogenannten Dinge von zwey Sing-Stimmen, und ihrem Baß, sie mögen auf Frantzösische oder Italienische Art gesetzet seyn. Hieher gehören die würcklichen aus drey Sing-Stimmen bestehende Arten, wo das Fundament bisweilen ein Bassetgen ist, und mit dem General-Baß übereinkömmt. bes. Matthesons Crit. Mus. T.I.p. 131 (Sp. 846f.).

Schon in Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* (Hbg 1739, 344f.) ist diese Dreiergruppierung vorhanden. Nach seinen Ausführungen sind die zusammenfassenden Formulierungen bei Zedler gemacht worden.

(3) J. A. Scheibe dagegen nimmt eine andere Einteilung vor und spricht von der Triosonate, der *Sonata a tre* (oder *Sonate en trio*) in seinem *Critischen Musikus* (Lpz. [2]1745, 677ff.) schlichtweg als von einem „Trio". Der Unterschied zwischen dem ital. und dem franz. Trio im Sinne von Mattheson und Zedler ist von Scheibe bereits aufgegeben. An seine Stelle treten unterschiedliche Kompositionsstile. Scheibe nimmt Akzentverschiebungen vor, die dann in J. G. Sulzers *Allg. Theorie d. Schönen Künste* (seit 1771) aufgegriffen werden (Lpz. [2]1792–1794, Art. *Trio*). Das Trio ist nach dem von J. A. P. Schulz mitverantworteten Art. in Sulzers *Theorie*:

Ein Instrumentalstük von drey obligaten Stimmen, z. E. einer Flöte, Violin und Violoncell. Es besteht insgemein, wie die Sonate, aus drey Stüken von verschiedenem Charakter, und wird auch oft *Sonata a tré* genennet. Es giebt aber auch dreystimmige Sonaten, die aus zwey Hauptstimmen und einem begleitenden Baß bestehen, und oft blos Trios genennet werden. Beyde Gattungen sind in Ansehung des Satzes sehr von einander unterschieden, und sollten daher in der Benennung nicht mit einander verwechselt werden.

Das eigentliche Trio hat drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey intereßirt seyn, und, indem sie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören lassen, die in den Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruk befördert. Dies ist eine der schwersten Gattungen der Composition. Nicht diejenigen, die den dreystimmigen Satz allein verstehen, sondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunkt gehöret, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdruksvollen Gesang in ihrer Gewalt haben, können darin glüklich seyn.

Es giebt Trios, die im strengen und gebundenen Kirchenstyl gesetzt sind, und förmliche Fugen in sich enthalten. Sie bestehen insgemein aus zwey Violin- und einer Baßstimme, und werden auch Kirchentrios genennet. Diese müssen mehr wie einfach besetzt seyn: ohnedem sind sie von keiner Kraft. Die strenge Fuge, die bey feyerlichen Gelegenheiten und stark besetzten Musiken durch das Volltönige, Feyerliche und Einförmige ihrer Fortschreitung alle Menschen rührt, hat in einem Kammertrio, wo jede Stimme nur einfach besetzt ist, außer auf den Kenner, dem die Kunst allenthalben willkommen ist, keine Kraft auf den Liebhaber von Gefühl; weil er durch keine Veranstaltung zu großen Empfindungen vorbereitet ist, und weil er blos auf das Einzele des Gesanges aufmerksam ist, der ihm in der Fuge nothwendig ohne Geschmak und Ausdruk vorkommen muß.

Daher erfodert das Kammertrio eine Geschiklichkeit des Tonsetzers, die Kunst hinter dem Ausdruk zu verbergen. In den besten Trios dieser Art ist ein sprechender melodischer Satz zum Thema genommen, der wie in der Fuge in den Stimmen abwechselnd, aber mit mehrerer Freyheit, und nur da, wo er von Ausdruk ist, angebracht wird; oder es sind deren zwey oder drey, die oft von entgegengesetztem Ausdruk sind, und gleichsam gegen einander streiten. Singende und jedem Instrument gemäße Begleitung des Thema; freye Nachahmungen; unerwartete und wolklingende Eintritte, indem eine Stimme der andern gleichsam in die Rede fällt; durchgängig ein faßlicher und wolcadenzirter Gesang und Zwischensätze in allen Stimmen, ohne daß eine durch die andere verdunkelt werde; auch wol zur Abwechslung Schwierigkeiten und Passagen von Bedeutung, füllen den übrigen Theil des Stüks aus, und machen das Trio zu einem der angenehmsten Stüke der Kammermusik.

Gute Trios dieser Art sind aber selten, und würden noch seltener seyn, wenn der Tonsetzer sich vorsetzte, ein vollkommen leidenschaftliches Gespräch unter gleichen, oder gegen einander abstechenden Charakteren in Tönen zu schildern. Hiezu würde noch mehr erfodert werden, als wolklingende Melodien auf eine künstliche und angenehme ins Ohr fallende Art dreystimmig zusammenzusetzen. Nur

der, welcher alle einzele Theile der Kunst mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantasie verbände, und sich übte, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenschaft in den schildernden Gesprächen eines Heldengedichts, oder eines Drama, oder im Umgange, musikalisch zu empfinden, und in Tönen auszudrüken, würde eines solchen Unternehmens fähig werden, und das Trio zu der höchsten Vollkommenheit erheben.
Eben dieses läßt sich auch auf die uneigentlichen Trios, oder vielmehr dreystimmigen Sonaten von zwey Hauptstimmen mit einem blos begleitenden Baß anwenden, die übrigens in Ansehung des Satzes wie Duette, die von einem Baß begleitet werden, anzusehen, und denselben Regeln unterworfen sind. Unter diesen giebt es einige, wo die zweyte Stimme der ersten mehrentheils terzen- oder sextenweise folgt, oder blos die Stelle einer Mittelstimme vertritt, und in der Bewegung neben dem Baß fortschreitet: diese Gattung erfodert einen überaus reizenden und ausdruksvollen Gesang in der Oberstimme, und fremde und künstliche Modulationen im Satz, ohnedem geräth sie ins Langweilige und Abgeschmakte.
Niemand, als wer schon weit über die Lehrjahre der Composition hinweg ist, sollte es sich einfallen lassen, Trios zu setzen, es sey in welcher Gattung es wolle; da so gar viel dazu erfodert wird, ein gutes Trio zu machen. Unsere heutige junge Componisten setzen sich über diese Bedenklichkeiten weg. Daher werden wir von Zeit zu Zeit mit so viel schlechten Trios heimgesucht, in welchen oft nicht einmal der reine dreystimmige Satz beobachtet ist, wo jedes Stük insgemein aus etlichen nichtsbedeutenden Solopassagen, wozu die beyden andern Stimmen eine kahle Begleitung hören lassen, zusammengesetzt, und im Ganzen nicht ein Funken von Ausdruk oder Studium angetroffen wird.

Diese bereits in den neunziger Jahren des 18. Jh. veralteten Ausführungen werden in den Nachlschlagewerken des 19. Jh. bis hin zu Bernsdorf zugrunde gelegt oder doch wenigstens herangezogen, obwohl sie historisch-sachlich bei weitem überholt sind:

E. Bernsdorf, *Neues Universal-Lexikon d. Tonkunst* III (Offenbach 1861): Trio, ein dreistimmiges Instrumentalstück, d. h. ein Tonstück für drei Instrumente, und zwar können alle drei Instrumente obligat (konzertirend) behandelt sein, oder zwei derselben tragen den Charakter als Haupt- (obligate) Stimmen und die dritte (tiefste) tritt begleitend auf, oder endlich gar ist nur eins der Instrumente Hauptstimme und die beiden übrigen verhalten sich begleitend. Die erste dieser angegebenen Arten steht am höchsten, weil sie die meiste und reichste Kunstentfaltung gestattet. Die beiden anderen Arten nannte man früher gewöhnlicher Sonate a tre (Sonate für drei Instrumente).

Der Berliner Kreis hält in der Musik an diesen Satzforderungen für das Trio, der Triosonate, fest; das neuzeitliche Trio wird nicht akzeptiert.
H. Chr. Koch nimmt die Sulzerschen Ansätze nur noch in einer historischen Zuordnung auf und nimmt folgende Unterteilungen vor:

Versuch e. Anleitung z. Compos. III (Lpz. 1793): §. 114. Das Trio, ein Instrumentalstück von drey Stimmen, bestehet ebenfalls aus drey Sätzen von verschiedenem Charakter. Weil man sich bey jedem Instrumente am mehresten der mittlern Töne seines Umfanges zu bedienen pflegt, so würden, wenn man zu einem Trio drey Instrumente von gleicher Höhe oder Tiefe wählen wollte, die verschiedenen Stimmen einander zu oft in den Weg treten, und der Umfang ihrer Töne würde zum dreystimmigen Satze zu enge seyn; daher pflegt man bey diesen Tonstücken zu zwey hohen Stimmen, z. E. zu zwey Violinen oder Flöten, oder zu einer Flöte und Violine ein Violoncell als dritte Stimme zu setzen.

§. 115. Auch dieses Tonstück wird auf ganz von einander verschiedene Arten bearbeitet. „Das eigentliche Trio (sagt Sulzer) enthält drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey interessirt seyn, und indem sie die Harmonie ausfüllt zugleich eine Melodie hören lassen, die in den Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruck befördert. Dies ist eine der schweresten Gattungen der Composition. Nicht diejenigen die den dreystimmigen Satz allein verstehen, sondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunct gehört, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdrucksvollen Gesang in ihrer Gewalt haben, können darin glücklich seyn."
Trio dieser Art werden heut zu Tage nicht mehr verfertiget, und diejenigen, die noch von ältern Tonsetzern in Abschriften übrig sind, eilen leider der Vergessenheit immer mehr entgegen (322ff.).

Die beiden „Gattungen" (nach dem modernen Verständnis im Sinne von Arten) übernimmt Koch in seine Kompositionslehre aus den Ausführungen in Sulzers *Allgemeiner Theorie*. In ähnlicher Weise lauten dann auch seine Formulierungen im Art. *Trio* seines *Mus. Lexikons* (Ffm. 1802), nur wird dem streng kontrapunktisch geführten Trio in allen drei Stimmen eine besondere Bezeichnung beigesellt:

Diese Gattung des Trio wird seit langer Zeit sehr selten mehr bearbeitet; ehedem war es gemeiniglich unter dem Namen Kirchentrio bekannt.

„Kirchentrio" bedeutet hier soviel wie Kirchensonate und deckt die Besetzung „zwei Violinen und Baß" ab, die in Instrumentalmessen und kirchlichen Instrumentalkompos. bevorzugt verwendet und unter dem Namen Kirchentrio zusammengefaßt werden. Daß aber Sulzers Bewertungsskala immer noch weiter verfochten wurde, geht aus einer anon. Besprechung von G. B. Viottis Trios op. 17 und 20 (im Druck von Breitkopf & Härtel) hervor:

AmZ X (1807/08): Die in beträchtlicher Anzahl von V[iotti] geschriebenen Trios gehören beynahe ohne Ausnahme zu derjenigen Gattung der dreystimmigen Sonate, in welcher nur Eine Hauptstimme vorhanden ist, die von den beyden übrigen Stimmen begleitet wird. Man hat demnach in denselben weder solche contrapunktische Versetzungen der Stimmen und beträchtliche kanonische Nachahmungen, noch solche Verwickelungen der Harmonie und Verkettungsarten der einzelnen rhythmischen Glieder des Ganzen zu erwarten, wodurch sich das eigentliche Trio, oder die aus drey Hauptstimmen bestehende Sonate, auszuzeichnen pflegt (545).

Es wird dann bemerkt, daß der Name Trio solchen Werken streitig gemacht werden würde (wie dies auch bei Sulzer und in G. Fr. Wolfs *Kurzgefaßtem mus. Lexikon*, Halle [1787] ²1792, 198, sogar für das Trio mit zwei selbständigen Oberstimmen behauptet wird). Der Rezensent verteidigt dann allerdings diese Gestaltungsweise des (modernen) Trios. G. Schilling schließt sich in seiner *Encycl. d. gesamten mus. Wiss.* VI (1840), 689f., dieser Dreiteilung Sulzers noch weitgehend an, obwohl diese in der Kompos. und in der Kompositionslehre schon lange aufgegeben worden war, nimmt aber eine andere Bewertung vor.
Aufgrund der motivisch-thematischen und durchbrochenen Arbeit in der Kammermusik seit J. Haydn wird bei Schilling eine unzutreffende historische Zuordnung der Sonata a tre (Sonate en trio) aus einem Mißverständnis vorgenommen:

SchillingE VI (Stuttgart 1840), Art. *Trio*: Die beiden anderen Gattungen [in nicht kontrapunktischer Setzweise] nannte man ehedem gewöhnlicher Sonata a tre, dreistimmige Sonate, und sie gehören in der That auch mehr in die Cathegorie der Sonate (s. d.) als in die des eigentlichen Trio's (689; [vgl. auch E. Bernsdorf]).

H. Riemann, viel mehr systematisch orientiert, gibt in seinem *Musik-Lexikon* (seit 1882) endgültig diese Gliederung des Trios seit Sulzer auf, nachdem bereits H. Mendel und A. Reissmann in ihrem *Mus. Conversations-Lexikon* ebenfalls von Sulzers Einteilung abgegangen waren.

In Frankreich erhalten Trios zusätzliche Eigenschaftsbezeichnungen, durch die eine bestimmte Satzgestaltung angezeigt wird. Das *Trio dialogué* ist in der zweiten Hälfte der 60er Jahre und in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts gelegentlich in Paris nachweisbar (L. Boccherini, op. 28, vermutlich 1779; W. Cramer, op. 1, 1769); die Gleichberechtigung der beiden Violinstimmen aus der Triosonate wird hier beibehalten. Jede einzelne Stimme erhält dagegen im *Trio concertant*, das zwischen 1775 bis 1800 in Frankreich (Kuchler, op. 3, 1775; J. Proksch, op. 7, um 1775; J.-B. Bréval, op. 3, 1777, und andere) häufig, dann noch rund zwei Jahrzehnte vereinzelt vertreten ist, eine eigenständige Solomelodie, während die beiden anderen Instrumente mehr begleiten. Dieses *Trio concertant* ist in der Regel zweisätzig. Die Virtuosen schreiben nach 1800 bis etwa 1830 für ihre eigenen Konzertauftritte *Trios brillants*, in denen sie allein mit reich ausgestatteten schwierigen Solomelodien und -passagen sowie sehr anspruchsvollen Doppelgriffen glänzen können, während die beiden anderen Instrumentalisten nur harmonisch-akkordisch ihn zu stützen haben (zuerst R. Kreutzer, op. 16, um 1800, dann F. Radicati op. 13, 1809, u. a.; vgl. auch Castil-BlazeD ([Paris [1]1821] Brüssel [3]1928), Art *Trio*).

II. Seit Ende des 17. Jh. wird ein EINGESCHOBENER ALTERNATIVSATZ IN EINEM TANZ ODER MARSCH Trio genannt.

(1) J.-B. Lully hatte zwar in seinen Bühnenwerken als Trio bezeichnete dreist. komponierte Sätze eingeschoben – dieser Wortgebrauch Lullys ist in das BrossardD ([1703] [2]1705) eingegangen (vgl. oben I. (2)) –, doch erscheinen bei Lully nur Formulierungen wie *Courante en trio* oder *Menuet en trio*. Obwohl dann um 1700 die Bezeichnung Trio für den Alternativtanzsatz neben *Menuet II* (oder bei Kuhnau *Double*) auftaucht und diese neue mus. Praxis eindeutig auf Lully zurückgeführt wird, hat Lully das selbständige Wort Trio dafür noch nicht verwendet. Erst J. C. F. Fischer in seinen Suiten des *Journal du Printems* (Augsburg 1695, DDT, 1. Folge, Bd. X) und J. A. Schmierer (Schmicerer) in seinen vierst. Instrumentalsuiten *Zodiaci Musici* (Augsburg 1698, DDT, 1. Folge, Bd. X) benutzen den Titel *Trio* für den DREISTIMMIGEN MITTELTEIL VON BOUREE, GAVOTTE UND MENUET.

(2) Bei Gottlieb Muffat z. B. hat die Satzbezeichnung *Trio* eine Verselbständigung erfahren und benennt nun anstelle des Titels *Menuet II* einen ALTERNATIVTEIL ODER ZWEITEN SATZTEIL IM STILISIERTEN TANZSTÜCK, der NICHT MEHR STRENG DREISTIMMIG GEHALTEN zu sein braucht (*Componimenti mus. per. il Cembalo*, Augsburg 1738 oder 1739(?), DTÖ, Jg. III/3, Bd. VII). J. A. P. Schulz hält dagegen am Schluß seines Art. *Trio* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste*, Lpz. [2]1792–1794, an der alten Forderung fest, daß bei diesem Trio im Menuett der dreistimmige Tonsatz einzuhalten sei:

Trio bedeutet auch von zwey Menuetten, die zusammengehören, die zweyte, die dreystimmig gesetzt seyn muß, nach welcher die erste, die am besten nur zweystimmig ist, wiederholet wird.

Bei Lully war das erste Menuet allerdings nicht zweist. gehalten; diese Moderichtung trat erst in der Frühklassik auf und ist J. Haydn besonders angekreidet worden. Die Bindung des Trios im Tanzstück an die Dreistimmigkeit ist bereits um 1760 weitgehend aufgegeben gewesen:

J. Riepel, *Anfangsgründe zur mus. Setzkunst* (Ffm. u. Lpz. 1752): [Ein Menuet-Trio] sollte von rechtswegen in 3. Stimmen bestehen, daher es seinen Namen hat. Man nimmt es aber dermalen nicht mehr so genau. Denn sonst ist Trio soviel als à 3, sage à tre (15, Fußn.).

Fr. W. Marpurg stimmt dieser Ansicht in seiner Besprechung von Riepels Schrift zu und fordert, daß bei der Verwendung des Titels Trio der dreistimmige Satz beizubehalten sei. Hier besteht ein Zusammenhang mit Sulzers Forderung:

Historisch-Kritische Beyträge z. Aufnahme d. Musik I (Bln 1754): Wir sind vollkommen seiner Meinung. Es ist nichts kurzweiliger, als über eine zweystimmige Menuet das Wort Trio zu finden; und gesetzt, die zweyte Menuet wäre in der That dreystimmig, ist es dennoch nicht allezeit besser, die Folge der Stücke durch 1 Menuet, 2 Menuet, u.s.w. zu bezeichnen? Mich wundert, daß viele geschickte Musici diesem gemeinen Oboistenschlentrian annoch folgen können (341 f.).

Eine ähnliche, allerdings für seine Zeit nicht mehr zutreffende Begründung bringt noch D. G. Türk:

Clavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Außerdem wird auch der zweyte Satz einer Menuett das Trio genannt, und zwar deswegen, weil die Menuett selbst eigentlich nur zweystimmig, das Trio aber zur Abwechselung dreystimmig gesetzt seyn soll. Den zweyten Satz einer Polonoise und anderer Tanzstücke bezeichnet man ebenfalls oft, allein nur selten passend, durch das Wort Trio (395).

Die Koppelung der Bezeichnung Trio in Tanzstücken und Märschen an die Dreistimmigkeit wird in der Musiklexikographie erst sehr spät aufgegeben, obgleich bereits in den Kompos. des Hochbarocks nicht mehr danach verfahren worden ist:

SchillingE VI (Stuttgart 1840): ... der Name Trio [wird] auch gebraucht für den zweiten Satz kleinerer Tonstücke, als Menuett, Walzer und anderer, welcher dem ersten Hauptsatze oder dem eigentlichen, für sich schon abgeschlossenen Tonstücke noch angehängt ist, mit demselben abwechselt und dem Charakter desselben vollkommen, aber auch so entspricht, daß er gewissermaßen einen geschlechtsartigen Gegensatz, eine Art Antwort oder weiblichen Tonwechsel bildet. Man belegt diesen Satz daher auch wohl mit dem Prädicat alternativo. Hieraus wird klar, was die Alten unter einer *Menuetto alternativo* verstanden – das Trio der eigentlichen Menuett. Daß dieses, u. zwar zur besonderen Unterscheidung von dem ersten Hauptsatze, dreistimmig gesetzt sey, geht aus seinem Namen schon her-

vor, und ehedem ward auch streng darauf gehalten; allein jetzt richtet man sich wenig oder gar nicht mehr darnach, und wir finden Tonstücken verschiedener Gattung Trio's angehängt, die nichts weniger als diesen Namen verdienen (689f.).

Historische Rückverweise, die die Herkunft des Namens erklären oder erläutern, werden dann in den Musiklexika in der Regel beibehalten, und sei es, daß nur auf Lully verwiesen wird.
Seit Joseph Haydns Quartetten op. 33 (1781) wird das Trio als Alternativteil auch im Scherzo verwendet.

III. (1) Seit dem letzten Drittel des 17. Jh. wird ein MUSIKALISCHER ABSCHNITT ODER EINE KOMPOSITION FÜR EINE GRUPPE VON DREI SÄNGERN ODER SPIELERN als Trio bezeichnet.
So findet sich bei J. de La Fontaine eine „groupe de trois personnes" (1666/67) unter dem Ausdruck Trio zusammengefaßt. A. Furetière übernimmt diese Bedeutung:

Dict. universel (Den Haag u. Rotterdam 1701): TRIO. s. m. Partie d'un concert où il n'y a que trois personnes qui chantent. Ce qu'on aime mieux en un concert, ce sont les recits, & les trio (ähnlich P. Richelet, *Dict. franç.*, Amsterdam 1706, 345).

Für J. Mattheson ist das franz. Trio das älteste:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Was die ächten frantzösischen Trio, sowol zum Singen, als zum Spielen anlanget, ist noch Lully immer obenan zu setzen (345).

(2) Die solistische Besetzung wird ausdrücklich durch G. Muffat bestätigt:

Außerlesener ... Instrumental-Music Erste Versamblung (Passau 1701): ... das kleine Chörlein aber / oder Tertzetl / so vnterm Wörtlein *Concertino* jederzeit zu verstehen ist / von deinen drey besten Geigern mit *Accompagnirung* eines Organist- oder *Theorbisten* nur einfach spilen (DTÖ XXIII, 9).

Mattheson setzt in seinem *Neu-Eröffneten Orchestre*, Hbg 1713, das Trio als eine mit drei Singstimmen gesetzte Arie gegenüber dem eigentlichen Trio ab:

... eine Instrumental-Pieçe oder Stücke / so gemeiniglich vor Flöten oder Hautbois, wenn dieselben mit dem vollen Concert entweder alterniren / oder auch separatim in à parten dazu gemachten Wercken befindlich / gesetzet wird (178).

Über einer Anzahl von hs. überlieferten Triowerken aus der 1. Hälfte des 18. Jh. ist der Titel CONCERTINO zu finden. Dieser Begriff soll darauf hinweisen, daß die so bezeichneten Werken solistisch auszuführen sind. Dabei ist der Ausdruck Concertino aus dem Concerto grosso des A. Corelli in Rom (von 1681/82) übernommen worden, wo er für die ‚Solistengruppe von drei Instrumentalisten' steht (→ *Concerto/Konzert* I.(5) u. II.(5)).
Während Trio bei G. Ph. Telemann noch eine dreist. Kompos. bezeichnet und an die Stelle von *Sonate en trio* tritt, wird in der Klassik der Ausdruck *Divertimento a tre*, *Sonate en trio* u. a. häufig durch die Bezeichnung *Trio* ersetzt; dieser Titel stellt ein Werk heraus, das von drei Instrumentalisten, allenfalls von drei Instrumentalistengruppen (orchestral besetzt) wiedergegeben werden soll:

J. J. Klein, *Versuch e. Lehrbuchs d. pract. Musik in systematischer Ordnung* (Gera 1783): Dann giebt es ferner Stücke, welche entweder nach der Anzahl der Instrumente, für welche sie gesetzt sind, ihre Benennungen haben, und daher Solo, Duetten, Trio, Quatro & oder auch Divertimento, Cassationen & genennet werden (121).

Der Intendant der Regensburger Hofkapelle des Fürsten Thurn und Taxis Theodor von Schacht (1748–1823) stellt 1772(?) seiner Sinfonia concertante für drei Soloinstrumente (Clarinetto o Oboe, Fagotto, Corno in Es) und Orch. (Regensburg T.T. Sign. Schacht 27) den Werktitel *Terzetto* (und nicht den Werktitel Concertante oder Sinfonia concertante) voran; die Anzahl der drei Solisten wird hier zum Anlaß genommen, die gesamte Kompos. zu bezeichnen.

Dieser Bedeutungswandel ist um 1820 endgültig vollzogen:

Castil-BlazeD ([Paris [1]1821] Brüssel [3]1828): Le trio, le quatuor, le quintette, le sextuor, sont dialogués comme le duo, et se terminent aussi par l'ensemble (263).

Die Zahl drei für die Ausführenden wird seitdem derart in den Mittelpunkt gerückt, daß sie als der bestimmende Faktor für die kammermus. Gattung des Trios gehalten wird. In den Bibliographien und Katalogen wird – bis in unsere Tage – danach verfahren:

Mendel-ReissmannL X (Bln 1878), Art. *Trio*: [Das Trio wurde anfänglich] noch *Sonata a tre* genannt, allein weil das Clavier wohl für ein Instrument gilt, aber nicht auch für eine einzige Stimme, so war es ganz natürlich, dass man bei dieser Zusammenstellung die Bezeichnung *a tre* als für drei Stimmen aufgab, und die „Trio", als für drei Instrumente, wählte (307).

Das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello wurde nun bevorzugt.
Abgesehen vom Trio des Menuetts wird im 19. Jh. der Titel *Trio* nur für zyklische Werke für drei Instrumentalisten zugelassen. Da eine sehr verschiedenartige Besetzung des Trios möglich ist, werden zur Illustrierung der Vielgestaltigkeit in den Lexikonart. *Trio* häufig historische Exkurse über die wichtigsten Werke beigefügt. Dies fängt bei Sulzer an und führt über das KochL zum Mendel-ReissmannL, das einen historischen Überblick gibt. Entscheidend ist, daß alle diese Trios nur von drei Spielern wiedergegeben werden. Eine Ausnahme davon bildet im 19. Jh. das „Trio" für die Orgel, auch „Orgeltrio" genannt, bei dem die alte Definition des Trios als einer dreist. Kompos. (vgl. oben I.) weiter gültig bleibt.

(3) Während in der ersten Hälfte des 18. Jh. die Ausdrücke Tricinium, Trio und Terzett noch fast gleichbedeutend verwendet werden konnten, kommt es in Kompos. und im Musikschrifttum der dtsch. Spätklassik um 1800 zu einer UNTERSCHEIDUNG DER BEGRIFFE TRIO UND TERZETT: in der Folge wird als TRIO eine KOMPOSITION FÜR DREI SOLISTISCHE INSTRUMENTALISTEN, als Terzett eine solche für drei solistische Vokalisten verstanden:

KochL (Ffm. 1802): Art. *Trio*, oder *Sonata a tre*. Im engsten Sinne des Wortes verstehet man unter einem Trio ein Instrumentalstück für drey concertirende Stimmen ohne alle weitere Begleitung (Sp. 1595);

Art. *Terzett*, (ital. *Terzetto*) bezeichnet ein Tonstück von drey concertirenden Singstimmen, die von einer Grundstimme und von verschiedenen Mittelstimmen begleitet werden. Es kömmt sowohl in der Oper als in der Cantate vor (Sp. 1518).

In LichtenthalD wird (in Anlehnung an das KochL) unter dem Trio in erster Linie eine instrumentale Kompos. verstanden; das Terzetto wird dort ebenfalls in einem eigenen Art. beschrieben als:

Vol. II (Mailand 1826): Pezzo musicale per tre obbligate Parti vocali o strumentali; nell' ultimo caso dicesi anche *Trio* (v. quest'articolo) (247).

Im Ital. ist Terzetto daneben auch noch als instrumentale Kompos. zu verstehen; beide Ausdrücke, Trio und Terzetto, stehen in Italien nun nebeneinander, während früher lediglich Terzetto gebraucht wurde. Ein „vokales Trio" müsse nach Lichtenthal wenigstens von Instrumenten begleitet werden. In den deutschsprachigen Musiklexika wird dagegen seit dem KochL das instrumentale Trio vom vokalen Terzett geschieden. Der Terminus Trio zählt jetzt vollauf zur Kammermusik, die wiederum im modernen Sinne als solistisch besetzte Instrumentalmusik zu verstehen ist.

IV. Darüber hinaus dient das Wort Trio als Bezeichnung für feste Besetzungen oder Vereinigungen von drei Instrumentalisten:

(1) Vom Ende des 18. Jh. an verselbständigen sich verschiedene Dreierbesetzungen. Da im damaligen Trio die Oberstimmenmelodie häufig bevorzugt wird, wird jeweils das hervorstechende Instrument zusätzlich genannt. Die Musikverleger teilen in ihren Katalogen, die bestimmten Drucken beigegeben wurden, die neuesten Werke nach Besetzungen ein, die dann mit Überschriften versehen werden. J. J. Hummel, der Amsterdamer Verleger, wählt 1767 dafür die Gruppierungen *Clav. Trios*, *Violon-Trios* und *Fl. trav. Trios*. Diese zusammenfassenden Bezeichnungen verbreiten sich in den siebziger Jahren schnell. Während die Werke dieser Rubriken nur das führende Instrument nennen und eine solistische Wiedergabe voraussetzen, zielt die ältere Bezeichnung *Orchestertrio* auf die Gesamtheit der Ausführenden. Die Gewohnheit, in den fünfziger Jahren des 18. Jh. auf volle Orchester- oder solistische Besetzung im Trio aufmerksam zu machen, etwa bei J. Stamitz' *Six Sonates / à / Trois parties concertant qui sont / faites pour Exécuter ou à trois, ou / avec toute l'Orchestre* (um 1755), führte in engl. Nachdrucken dazu, diese Kompos. als *Six Grand Orchestra Trios* (um 1763) zu bezeichnen. H. Riemann bürgert bei seiner Wiederentdeckung der Mannheimer Schule diesen Begriff dann in die Musikwiss. ein.

Bei Kompos. für die Orgel wurden von J. S. Bach streng dreist. gehaltene Werke *Trio* genannt. Der alte Grundsatz, allein die Anzahl der niedergeschriebenen Stimmen für den Titel *Trio* zugrunde zu legen, hatte zu diesem Brauch geführt. Der Titel *Orgeltrio* (z. B. bei A. Hesse) bleibt in Kompos. des 19. Jh. erhalten; ein romantisches Orgeltrio ist nicht mehr wie im 18. Jh. zyklisch angelegt; die strenge Dreistimmigkeit wird freilich bewahrt.

Für W. Wolf, *Musik-Aesthetik* II (Stuttgart [2]1906 [I 1896]), ist, entsprechend den Ansichten seiner Zeit, neben der „Art der gewählten Instrumente ... auch ihre Anzahl von bestimmendem Einfluß auf den Inhalt und zwar hier wesentlich auf die Entwicklung des Inhaltes" (88). Sein Ansatz geht über die bloße formale Äußerlichkeit der Zahl hinaus, indem er andeutet, welchen Einfluß der Charakter und die Zahl der Instrumente „auf die Wahl des Inhaltes und dessen Entwicklung ausüben" (203). Über die daraus abzuleitenden Gestaltungsprinzipien im Trio schreibt er:

Daß Trio, Quartett, Quintett u.s.w. analoge Grundsätze für die Ausgestaltung ihres Inhalts haben werden, liegt auf der Hand, ebenso aber, daß die vermehrte Zahl der Organe Unterschiede in den Einzelzügen bewirken muß. So schon beim Trio; trotz des Prinzipes der Gleichberechtigung der drei Instrumente wird hier selten ein Gedanke von größerer Ausdehnung alle drei Instrumente nacheinander durchlaufen, da solch dreimaliges Aussprechen desselben Inhaltes bei häufigerer Wiederkehr Monotonie und schleppende Breite der Entwicklung erzeugen würde; vielmehr werden meist nur zwei Instrumente sich imitatorisch aneinanderreihen, und zwar an einer Stelle diese beiden, an anderer jene beiden Instrumente. Anders allerdings verhält es sich mit der Nachahmung kurzer Motive; bei solchen ist die schnelle kontrapunktische Aufeinanderfolge von drei (oder noch mehr) Stimmen häufig von lebensvollstem Eindruck und bildet die Aeußerung eifrigsten Zusammenwirkens.
Ferner beginnt vom Trio an ein neues Prinzip wirksam zu werden, das der Gruppenbildung. Da jede größere Zahl sich aus mehreren kleineren zusammensetzt, so wollen bei drei- und mehrstimmigen Kammermusiken auch diese Teilzahlen zur Geltung kommen, d. i. den Tondichter erfüllt der Drang, die Gesamtheit der Instrumente hier und da zu Gruppen zu formieren. Auf diese Weise schließen sich im Trio öfter zwei Instrumente zu einer kompakteren Einheit zusammen und treten dem dritten, vereinzelten Instrument gegenüber (II, 93).

Im 19. Jh. werden weitere spezifische Besetzungen auch begrifflich festgelegt. Während W. H. Riehl, *Wanderbuch als zweiter Teil zu ‚Land und Leute'* (Stuttgart u. Bln 1869, 372ff.) neben dem Ausdruck *Violin-Trio* die neue Wortbildung *Streichtrio* noch in einem etwas allgemeineren, weiteren Sinne benutzt und die von ihm eingesehenen *Divertimenti a tre per il Pariton, Viola e Basso* von J. Haydn als spezielle *Barytontrios* bezeichnet, wird das *Streichtrio* von H. Riemann (von der 6. Aufl. seines *Musiklexikons* [1905] an) auf die Besetzung „Violine, Bratsche und Cello" festgelegt. Während Riemann in den vorangegangenen Aufl. seines Lexikons noch die Besetzung von zwei Violinen und Violoncello zum Streichtrio zählt, nennt er diese Besetzung dann von der 6. Aufl. an einfach *Triosonate*. Entsprechend der üblichen Gewohnheit, Kammermusikwerke nach Besetzungen einzuteilen und diese für die mus. Gestaltung als maßgebend anzusehen, wird nun bei Riemann in dieser Absicht die Triosonate auf die Besetzung von zwei Violinen und Violoncello verkürzt. – Im Frankreich der dreißiger Jahre des 20. Jh. wird die Besetzung von Oboe, Klarinette und Fagott unter der Bezeichnung *Trio d'anches* als Werktitel zusammengefaßt und so dann auch in die einschlägige Lit. übernommen. Es entsteht damit eine neue kammermus. Gattung. Daneben kann, wie bei dem Ausdruck *Streichquartett*, *Trio d'anches* als

Besetzungsvorschrift verwendet werden. Die dtsch. Übers. macht daraus die unpräzise Angabe *Bläsertrio* und erweitert damit zugleich den Anwendungsbereich: gemeint ist unter dem franz. Ausdruck ein Werk für drei Holzbläser, bei denen der Ton durch eine Zunge oder zwei Zungen erzeugt wird. Bevorzugt wird in Deutschland die Kombination von Flöte, Oboe und Fagott oder Flöte, Klarinette und Fagott. Aber auch Poulencs Kompos. für Trompete, Horn und Posaune, bei der er auf die alte Bezeichnung *Sonate* zurückgreift, gehört zu den Bläsertrios. Für Trios mit Bassetthorn (von W. A. Mozart) wird schließlich der Titel *Bassetthorntrio* geprägt (s. M. Whewell im Lit.-Verz.).

(2) In den letzten fünfzig Jahren haben sich FESTE SOLISTISCHE ENSEMBLES von Streich- und Klaviertrios einen bestimmten Namen gegeben. Dazu wurde gern der Wohnsitz der Musiker mit in die Bezeichnung genommen, weniger häufig der Name eines großen Komponisten oder der des führenden Musikers in diesem Ensemble; z. B. *Münchener Barytontrio* (Baryton, Viola, Violoncello), *Trio di Bolzano* und *Trio di Trieste* (Klavier, Violine, Violoncello), *Wiener Streichtrio* (Violine, Viola, Violoncello), *Trio d'archi Italiano* und *Trio à cordes français* (Violine, Viola, Violoncello), *Beethoven-Trio* (Stuttgart; Violine, Viola, Violoncello), *Pasquier Trio* und *Hindemith Trio* (Violine, Viola, Violoncello) sowie das noch junge *Denhoff-Trio* (Klavier, Violine, Violoncello).

Lit.: 1. Kataloge: W. ALTMANN, Kammermusik-Katalog. Ein Verz. von seit 1841 veröff. Kammermusikwerken. Nachtrag z. 4. Aufl. (1931), Lpz. 1936; J. FR. RICHTER, Kammermusik-Katalog. Verz. d. von 1944 bis 1958 veröff. Werke f. Kammermusik, Lpz. 1960. – 2. Wiss. Publ.: W. WOLF, Musik-Aesthetik, 2 Bde, 2. Aufl. Stuttgart 1896, 88 ff. u. 1906, 204 f.; H. RIEMANN, Die Triosonaten d. Generalbass-Epoche (1897), Präludien u. Studien III, Lpz. 1901, 129 ff.; H. HOFER, Chr. Cannabich, Biographie u. vergleichende Analyse seiner Sinfonien, Diss. München 1921 (masch.), 188 ff.; Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music compiled and ed. by W. W. Cobbett with a Preface by W. H. Hadow, London (2 Bde, 1929 u. 1930) 2. Aufl. 3 Bde, 1964; H. MERSMANN, Die Kammermusik (Führer durch d. Konzertsaal), 4 Bde, Lpz. 1930–1933; E. KIWI, Die Triosonate von ihren Anfängen bis zu Haydn u. Mozart, Zs. f. Hausmusik III (1934) 37 ff.; G. CESARI, Origini del Trio con pianoforte, in: Scritti inediti, ed. Fr. Abbiati, Mailand 1937, 183 ff.; A. KARSCH, Unters. z. Frühgesch. d. Klaviertrios in Deutschland, Diss. Köln 1941 (masch.); H. GOLDMANN, Das Menuett in d. dtsch. Musikgesch. d. 17. u. 18. Jh., Diss. Erlangen 1956; G. TAUSCHEK, Die Formenbezeichnungen d. Musiksprache im Ital. u. Franz., Diss. Wien 1956 (masch.); E. FRUCHTMANN, The Baryton Trios of Tomasini, Burcksteiner, and Neumann, Diss. University of North Carolina, Chapell Hill 1960 (masch.); R. CHR. BLUME, Studien z. Entwicklungsgesch. d. Klaviertrios im 18. Jh., Diss. Kiel 1962 (masch.); M. WHEWELL, Mozart's Bassethorn Trios, The Musical Times, No. 1427, Bd. CIII (1962) 19; H. UNVERRICHT, Gesch. d. Streichtrios (Mainzer Studien z. Musikwiss. II), Tutzing 1969; J. GMEINER, Menuett u. Scherzo. Ein Beitr. z. Entwicklungsgesch. u. Soziologie d. Tanzsatzes in d. Wiener Klassik, Diss. Wien 1976, Druck Tutzing 1979; H. SCHNEIDER, Überlieferung u. Rezeption d. Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime, Tutzing 1982.

Hubert Unverricht, Eichstätt 1983

Tritonus

lat. tritonus, Dreiton, von griech. τρίτονον, aus τρίς (Adverb), dreimal, und τόνος, Spannung, Hebung der Stimme, Ton, Ganzton, Substantivierung des Ausdrucks τρεῖς τόνοι (drei Ganztöne);
seit dem 18. Jh. im Dtsch. oft durch das franz. Wort triton ersetzt;
ital. tritono; engl. tritone.

I. Das Wort τρίτονον ist seit dem 2. Jh. nach Chr. in der GRIECHISCHEN MUSIKTHEORIE nachweisbar.
(1) Kleonides verwendet das Wort als INTERVALLBEZEICHNUNG IN BEZUG AUF SYSTEME UND RATIONALE, DIAPHONE INTERVALLE.
(2) Bei Baccheios erscheint der Ausdruck τρίτονον als ABSTANDSBEZEICHNUNG VERSCHIEDENER TROPOI.
(3) Im Zusammenhang mit der Einteilung der emmelischen Töne ('εμμελεῖς φθόγγοι) gebraucht Gaudentios den terminologisch unspezifischeren Ausdruck τριῶν τόνων zur BENENNUNG EINES PARAPHONEN INTERVALLS.

II. Von der LATEINISCHEN LITERATUR DES MITTELALTERS ausgehend, übernimmt die neuzeitliche Musiktheorie das griech. Wort τρίτονον und überliefert es in der latinisierten Form tritonus.
(1) In den Organumtraktaten des 9. und 10. Jh. wird das später als tritonus bezeichnete Intervall in Anlehnung an den antiken Wortgebrauch mit dem Ausdruck TRES TONI beschrieben.
(2) Der erste Gebrauch des Ausdrucks TRITONUS findet sich im 11. Jh. bei Guido Aretinus und Hermannus Contractus.
(3) Ein PEJORATIVER WORTGEBRAUCH zieht sich durch die gesamte Musiklit. des Mittelalters. (a) Dabei wird der Begriff Tritonus hinsichtlich seines PROBLEMCHARAKTERS IN TONSYSTEMEN (confusio), (b) der KOMPOSITIONSPRAXIS (non multum in usu) und (c) seines spezifischen KLANGCHARAKTERS (asper) mit abwertenden Ausdrücken verbunden.
(4) Der Begriff Tritonus wird mit der Vorstellung eines DIABOLUS IN MUSICA verknüpft. Dabei läßt sich der wohl mittelalterliche Satz MI CONTRA FA — DIABOLUS IN MUSICA allerdings erst seit dem frühen 18. Jh. belegen.

III. Der Ausdruck Tritonus gewinnt seine BESONDEREN BEDEUTUNGSMOMENTE IM ZUSAMMENHANG MIT BESTIMMTEN KOMPOSITIONSMITTELN.
(1) Die Bezeichnung Tritonus erscheint im Zusammenhang mit Ausdrücken, die den SYSTEMATISCHEN ORT DES INTERVALLS als (a) INCONSONANTIA, CONCORDANTIA COMPOSITA, CONSONANTIA PER ACCIDENS, (b) DISCORDANTIA PERFECTA und (c) CONCORDANTIA FALSA angeben. (d) Letztere Charakterisierung wird mit der komplexen ZAHLENPROPORTION des Tritonus genannten Intervalls begründet.
(2) Die Bezeichnung Tritonus wird bei der Beschreibung von TONSYSTEMEN gebraucht. Besonderes Interesse besteht (a) an den TEILUNGSARTEN (SPECIES) DER QUINTE UND OKTAVE und (b) der SETZUNG DES B-QUADRATUM UND B-ROTUNDUM.
(3) Spätestens seit dem 15. Jh. wird zwischen ÜBERMÄSSIGER QUARTE UND VERMINDERTER QUINTE deutlich unterschieden. Das führt zur Differenzierung des Begriffs Tritonus durch die Ausdrücke (a) QUARTA FALSA UND QUARTA SUPERFLUA und (b) SEMIDIAPENTE, QUINTA FALSA UND QUINTA DEFICIENS.
(4) Die mus.-rhetorische Figurenlehre der ‚Musica poetica' verbindet das als Tritonus/falsche Quinte bezeichnete Intervall mit den Figuren PASSUS DURIUSCULUS, SALTUS DURIUSCULUS, ANTICIPATIO UND HETEROLEPSIS.
(5) Im 18. Jh. setzt sich im Dtsch. das franz. Wort TRITON zur Benennung des sonst Tritonus genannten Intervalls durch. (a) Die Kompositionstheorie der Zeit lehrt den Gebrauch des als Triton/Tritonus bezeichneten Intervalls unter den Aspekten des QUERSTANDES (RELATIO NON HARMONICA), (b) der DISSONANZBEHANDLUNG und (c) bestimmter AKKORDFORMEN. (d) Dabei wird das durch den Ausdruck Tritonus und seine Synonyme bezeichnete Intervall meist POSITIV BEWERTET.
(6) Im 20. Jh. wird der Begriff Tritonus einesteils durch die NEUTRALEN AUSDRÜCKE HALBOKTAVE ODER DEN ZAHLBEGRIFF SECHS ersetzt und andernteils zur Bezeichnung eines besonderen INTERVALLS, DAS ZUR VERMEIDUNG VON HARMONISCHER TONALITÄT GEEIGNET IST, gebraucht.
(7) In der Lehre der Zwölftonkomposition spielt die Kategorie des Tritonus bei der BILDUNG VON ALLINTERVALLREIHEN UND SYMMETRISCHEN REIHEN eine wichtige Rolle.

I. Das Wort τρίτονον ist seit dem 2. Jh. nach Chr. in der GRIECHISCHEN MUSIKTHEORIE als Intervallbezeichnung dreier Ganztonabstände nachweisbar.
Das Wort τόνος allein kann in den Quellen verschiedene Bedeutung haben. Als Kapitelüberschrift findet es sich meist nach der Beschreibung der Ton-Systeme (der Oktavgattungen: dorisch, phrygisch, lydisch...). Hier kann τόνος auch den ebenfalls mehrdeutigen Wörtern Harmonia und Tropos, die soviel wie Stimmung, geordnete Zusammenfügung von Tönen, Oktave, Oktavengattung bedeuten, entsprechen. In engerem Sinne werden Transpositionsskalen als Tonoi bezeichnet. Nebenbedeutungen des Wortes τόνος sind bisweilen der mus. Einzelton (φθόγγος) und die Tonhöhe (τάσις) (vgl. Neubecker 1977, 107 f.).
Hauptsächlich bedeutet das Wort τόνος jedoch ne-

ben der Tonart den Ganztonabstand. Nur dieser letztere Wortgebrauch ist bei der Wortbildung τρίτονον (= Abstand von drei Ganztönen) von Bedeutung.
Der Ausdruck τρίτονον erscheint als Folgebegriff von Intervallbezeichnungen wie δίτονον, τετράτονον, πεντάτονον. Beispielsweise wird der Ausdruck δίτονος seit dem 5. Jh. vor Chr. (Damon, Aristoteles, Philolaos, Aristoxenos, Euklid) bei der Beschreibung der enharmonischen Teilung des Tetrachords gebraucht, um dessen großen Tonabstand (81:64), der sich aus zwei pythagoreischen Ganztönen (9:8) zusammensetzt, zu erklären (vgl. van der Waerden 1943, 190 f.). Dagegen erscheint das Wort τρίτονον erst seit dem 2. Jh. nach Chr. in drei Quellen, die mit ihrem Inhalt der *Harmonik* (3. Jh. vor Chr.) des Aristoxenos nahestehen.

(1) Ein früher Beleg für das Wort τρίτονον findet sich in der *Isagoge Harmonice* des Kleonides, der wohl zur Zeit Kl. Ptolemaios (128—141) lebte (vgl. Neubecker 1977, 30 f.). Das Wort wird hier als eine INTERVALLBEZEICHNUNG IN BEZUG AUF SYSTEME UND RATIONALE, DIAPHONE INTERVALLE verwendet. Kleonides gliedert die Beschreibung der Intervalle (διαστήματα) in fünf unterschiedliche Aspekte (διαφοραί): den der Größe (μέγεθος), der Gattung (γένος), der Konsonanz oder Dissonanz (σύμφωνον — διάφωνον), des ‚Zusammengesetzten' oder ‚Unzusammengesetzten' (σύνθετον — ἀσύνθετον) und den des Vernunftmäßigen oder Unvernünftigen (ῥητόν — ἄλογον). Als diaphon (→ *Diaphonia* I. (2)) gelten bei Kleonides „alle Intervalle, die kleiner als die Quarte [also kleiner als die kleinste Konsonanz] sind oder zwischen den Konsonanzen (σύμφωνα [sc. Quarte/Quinte/Oktave]) liegen": „Kleiner als die Quarte sind daher die Intervalle δίεσις [das Differenzintervall zwischen Quarte und zwei Ganztönen], ἡμιτόνιον [der Halbton], τόνος [der Ganzton] und δίτονον [der Zweitonabstand]; zwischen den Konsonanzen (σύμφωνα) liegen τρίτονον [der Dreitonabstand], τετράτονον, πεντάτονον und ähnliche Intervalle":

Τῶν δὲ διαστημάτων διαφοραί εἰσι πέντε, ᾗ τε μεγέθει ἀλλήλων διαφέρει καὶ ᾗ κατὰ γένος καὶ ᾗ τὰ σύμφωνα τῶν διαφώνων καὶ ᾗ τὰ σύνθετα τῶν ἀσυνθέτων καὶ ᾗ τὰ ῥητὰ τῶν ἀλόγων. — Ἡ μὲν οὖν κατὰ μέγεθός ἐστι, καθ' ἣν ἃ μέν ἐστι μείζονα τῶν διαστημάτων, ἃ δὲ ἐλάττονα, οἷον δίτονον, τόνος, ἡμιτόνιον, διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν καὶ τὰ ὅμοια. — Ἡ δὲ κατὰ γένος, καθ' ἣν ἃ μέν ἐστι τῶν διαστημάτων διατονικά, ἃ δὲ χρωματικά, ἃ δὲ ἐναρμόνια. — Ἡ δὲ τοῦ συμφώνου, καθ' ἣν ἃ μέν ἐστι τῶν διαστημάτων σύμφωνα, ἃ δὲ διάφωνα. σύμφωνα μὲν οὖν ἐστι διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν καὶ τὰ ὅμοια. διάφωνα δὲ τὰ ἐλάττονα τοῦ διὰ τεσσάρων πάντα καὶ τὰ μεταξὺ τῶν συμφώνων πάντα. ἐλάττω μὲν οὖν ἐστι τοῦ διὰ τεσσάρων δίεσις, ἡμιτόνιον, τόνος, δίτονον, μεταξὺ δὲ τῶν συμφώνων τρίτονον, τετράτονον, πεντάτονον καὶ τὰ ὅμοια (JanS 187, 3—19).

Das mit dem Ausdruck τρίτονον bezeichnete Intervall dient auch als Beispiel für die rationalen (ῥητὰ) Intervalle, da es die rationale Größe (9:8)[3] zeigt (im Unterschied zu den irrationalen (ἄλογα), die sich aus einer rationalen Größe plus bzw. minus einer irrationalen Größe zusammensetzen):

Ἡ δὲ τοῦ ῥητοῦ καὶ ἀλόγου διαφορά ἐστι, καθ' ἣν τῶν διαστημάτων ἃ μὲν ἐστι ῥητά, ἃ δ' ἄλογα. ῥητὰ μὲν οὖν ἐστιν, ὧν οἷόν τέ ἐστι τὰ μεγέθη ἀποδιδόναι, οἷον τόνον ἡμιτόνιον δίτονον τρίτονον καὶ τὰ ὅμοια· ἄλογα δὲ τὰ παραλλάττοντα ταῦτα τὰ μεγέθη ἐπὶ τὸ μεῖζον ἢ ἐπὶ τὸ ἔλαττον ἀλόγῳ τινὶ μεγέθει (JanS 189, 2—8).

An anderer Stelle geht Kleonides auf die Einteilung der Unterschiede ein, die sich bei der Behandlung der Systeme (συστήματα) ergeben. Dabei erkennt er vier der (vorhergehenden) Intervalluntersuchung entsprechende und drei den Systemen eigene Aspekte. Er behandelt zunächst den zur ersten Gruppe gehörenden Unterschied der „Größe" (μέγεθος). Der Passus ist terminologisch insofern aufschlußreich, als das Wort τρίτονον im Sinne einer Intervallbezeichnung, wenn auch von der Sache her etwas nichtssagend, gebraucht wird:

Τῶν δὲ συστημάτων διαφοραί εἰσιν ἑπτά. τέσσαρες μὲν αἱ αὐταὶ τοῖς διαστήμασιν, ἥ τε κατὰ μέγεθος καὶ ἡ κατὰ γένος καὶ ἡ τοῦ συμφώνου καὶ ἡ τοῦ ῥητοῦ καὶ ἀλόγου· τρεῖς δὲ ἴδιαι τῶν συστημάτων διαφοραί εἰσιν, ἡ τοῦ ἑξῆς καὶ ὑπερβατοῦ καὶ ἡ τοῦ συνημμένου καὶ διεζευγμένου καὶ ἡ τοῦ ἀμεταβόλου καὶ ἐμμεταβόλου. — Μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει τὰ μείζω συστήματα τῶν ἐλαττόνων καθάπερ τὸ διὰ πασῶν τοῦ τριτόνου ἢ διαπέντε ἢ διὰ τεσσάρων ἢ τῶν ὁμοίων (JanS 193, 3—12).

(2) In der *Isagoge technes musices* des Baccheios (Beiname: Geron), der zur Zeit Kaiser Konstantins (274—337 nach Chr.) lebte, erscheint der Ausdruck τρίτονον als ABSTANDSBEZEICHNUNG VERSCHIEDENER TROPOI. Die Quelle entwickelt in der Form des Frage- und Antwortspiels eine Lehrmeinung, die aus verschiedenen Schulen zu stammen scheint (vgl. Neubecker 1977, 33). Bei der Definition der Oktavgattungen (τρόποι) begegnet das Wort τρίτονον zur Abgrenzung der hypolydischen (Ambitus: f-f') von der mixolydischen Skala (Ambitus: H-h). Zum Verständnis der Quelle ist die zu heutigem Sprachgebrauch umgekehrte Auffassung der Bezeichnung ὀξύς (hoch, scharf, spitz, schmerzhaft, durchdringend, gellend) und βαρύς (tief, schwer, heftig, stark) zu beachten. Die Skalen werden hier im Systema teleion von den unteren Tönen ausgehend miteinander verglichen: „Welcher ist von diesem [sc. dem dorischen Tropos mit dem Ambitus e-e'] aus der tiefere (βαρύτερος) <τρόπος>? — Hypolydisch [Ambitus: f-f']. — Um wieviel ist es tiefer? — Um einen Halbton. — Um wieviel ist es gegenüber dem phrygischen [Ambitus: d-d'] tiefer? — Um drei Halbton-

schritte, vom lydischen [Ambitus: c-c'] eine Quarte, vom mixolydischen [Ambitus: H-h] einen τρίτονον [tiefer]':

Οἱ οὖν τοὺς τρεῖς τρόπους ᾄδοντες τίνας ᾄδουσι — Λύδιον, φρύγιον, δώριον.
Οἱ δὲ τοὺς ἑπτά, τίνας; — Μιξολύδιον, λύδιον, φρύγιον, δώριον, ὑπολύδιον, ὑποφρύγιον, ὑποδώριον.
Τούτων ποῖος ὀξύτερος; — Ὁ μιξολύδιος.
Τούτου δὲ ποῖος ἐχόμενος; — Ὁ λύδιος. — Πόσῳ βαρύτερος; — Ἡμιτονίῳ.
Τοῦ δὲ λυδίου ποῖος βαρύτερος; — Ὁ φρύγιος. — Πόσῳ; — Τόνῳ, τοῦ δὲ μιξολυδίου τριημιτονίῳ.
Τούτου δὲ ποῖος βαρύτερος; — Δώριος. — Πόσῳ βαρύτερος; — Τοῦ μὲν φρυγίου τόνῳ, τοῦ δὲ λυδίου διτόνῳ, τοῦ δὲ μιξολυδίου διὰ τεσσάρων.
Τούτου δὲ ποῖος βαρύτερος; — Ὑπολύδιος. —Πόσῳ; — Ἡμιτονίῳ, — Τοῦ δὲ φρυγίου πόσῳ; — Τριημιτονίῳ, τοῦ δὲ λυδίου διὰ τεσσάρων, τοῦ δὲ μιξολυδίου τριτόνῳ (JanS 303, 3—18).

(3) Im Zusammenhang mit der Einteilung der emmelischen Töne (ἐμμελεῖς φθόγγοι) in Homophonoi, Symphonoi, Diaphonoi und Paraphonoi gebraucht Gaudentios, dessen zeitliches Verhältnis zu Baccheios nicht näher zu bestimmen ist (vgl. Neubecker 1977, 33), anstelle des ihm anscheinend unbekannten Wortes τρίτονον den terminologisch unspezifischeren Ausdruck τριῶν τόνων zur BENENNUNG EINES PARAPHONEN INTERVALLS.
Die als danebenklingend (παράφωνοι) bezeichneten Intervalle stehen in der Mitte zwischen den zusammenklingenden (σύμφωνοι) und den auseinanderklingenden (διάφωνοι). Ein paraphones Intervall zeige sich zum Beispiel „bei den drei Tönen (ἐπὶ τριῶν τόνων) von der Parhypate-Meson [im Systema teleion entspricht diese Saitenbezeichnung dem Ton f] zur Paramese [dem Ton h]". Die Paramese ist in den Systemen der Tetrachord-Verbindungen (systema teleion meizon, systema ametabolon) der einzige Grenzton, der keine reine Quarte unter sich hat; mit dieser Auffassung unterscheidet Gaudentios sich von Kleonides, der τρίτονον als Beispiel für ein diaphones Intervall gebrauchte (vgl. oben, I. (1)):

Τῶν δὲ ἐμμελῶν φθόγγων οἱ μέν εἰσιν ὁμόφωνοι, οἱ δὲ σύμφωνοι, οἱ δὲ διάφωνοι, οἱ δὲ παράφωνοι (JanS 337, 5—6);
παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι· ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσην καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσην (ibid. 338, 3—7).

Die Wendung τρεῖς τόνοι begegnet jedoch schon früher, so in Aristoxenos' (354—300 vor Chr.) *Harmonikon Stoicheion*. Dort wird von dem Intervall der Quarte (διὰ τεσσάρων) ausgesagt, es sei zwar größer als zwei (δύο), aber kleiner als drei Töne (τριῶν τόνων):

συγχωρεῖται <γὰρ> παρὰ πάντων τὸ διὰ τεσσάρων μεῖζον μὲν εἶναι δύο τόνων ἔλαττον δὲ τριῶν, ὥστε πᾶν τὸ προσκείμενον τῷ διὰ τεσσάρων ἔλαττόν ἐστι τοῦ διὰ πέντε (ed. R. da Rios 71: B 57,27).

Lit.: R. P. WINNINGTON-INGRAM, Aristoxenus and the Intervals of Greek Music, The Classical Quarterly XXVI, 1932, 195 ff.; W. L. VAN DER WAERDEN, Die Harmonielehre d. Pythagoreer, Hermes LXXVIII, 1943, 163 ff.; B. MÜNXELHAUS, Pythagoras musicus, Bonn-Bad Godesberg 1976; A. J. NEUBECKER, Altgriech. Musik, Darmstadt 1977.

II. Von der LATEINISCHEN LITERATUR DES MITTELALTERS ausgehend, übernimmt die neuzeitliche Musiktheorie das griech. Wort τρίτονον und überliefert es in der latinisierten Form tritonus. Dabei gilt dieser Ausdruck im 9. Jh. wohl noch als eine griech. Vokabel, die im Kontext mit den griech. Termini Diapason, Diapente, Diatessaron steht. Etymologische Erklärungen des Wortes tritonus berufen sich seit dem 13. Jh. regelmäßig auf den ursprünglichen Ausdruck „tres toni":

Anon. 7, *De musica libellus* (um 1250): Tertiadecima species et ultima est tritonus...: et dicitur a tris, quod est tres, et tonus quasi habens tres tonos (CS I, 382 b);
Anon. 4, Musiktraktat (9. Jahrzehnt des 13. Jh.): Tritonus dicitur quasi continens tres tonos... (ed. Fr. Reckow, 69);
Anon. 1, Musiktraktat (um 1300): Et dicitur tritonus a tris, quod est tres, et tonus, quia in se tres tonos perfectos includit (CS I, 300 a);
H. Eger, *Cantuagium* (1380): Tritonus etiam est quarta habens tres tonos perfectos... (ed. H. Hüschen, 41);
WaltherL (Lpz. 1732): Tritono *(ital.)* Triton *(gall.)* Tritonus *(lat.)* von τρίς ter, und τονος, tonus (618 a).

Singulär findet man um 1300 bei J. Aegidius de Zamora das Wort „trypthoni", das sich aus den griech. Vokabeln tris und phthongoi zusammensetzt. Es scheint hier aber nicht den Abstand dreier Ganztöne zu bedeuten, sondern für das Intervall der Terz zu stehen, da das Wort penthapthoni als Quinte erklärt wird. „Pthonos" meint somit nicht den Ganzton, sondern lediglich die Tonstufe, die Ganz- oder Halbton annehmen kann:

Ars musica: Quinto decimo de thoni, dypthoni, trypthoni, tetrapthoni, penthapthoni siue dyapente, exaptoni [sic], eptathoni [sic], et dyapason (CSM 20, 34, Anm. 29).

Schließlich wird spätestens im 15. Jh. das Wort tritonus als eine lat. Vokabel empfunden, der man nun als griech. Bezeichnung die parallel zu anderen griech. Termini (Semitonium, Semiditonus...) gebildeten Ausdrücke Semidiapente, Diatessaron cum Semitonium und Diapente imperfecta (vgl. unten, III. (3)) entgegensetzt.

(1) In den Organumtraktaten des 9. und 10. Jh. wird das später als tritonus bezeichnete Intervall in Anlehnung an den antiken Wortgebrauch mit dem

Ausdruck TRES TONI beschrieben. Diese Formulierung benennt nur die Aufeinanderfolge bzw. den Rahmen dreier Ganztonabstände und hat noch nicht die namengebende Funktion wie das spätere Wort tritonus. In der Theorie der *Musica enchiriadis* (9. Jh.), welche das Wort tritonus noch nicht verwendet, wird der Abstand der „tres integri toni" als „inconsonus" bezeichnet und daraus die für die frühe Organum-Lehre konstitutive Regel abgeleitet, daß die vox organalis dieses Intervall bei der Begleitung der vox principalis zu vermeiden habe (siehe dazu: Eggebrecht 1984, 24 f.):

...per omnem enim sonorum seriem tritus subquartus a) deutero solus a symphonia deficit, et inconsonus ei efficitur, eo quod solus diatessaron symphoniae mensuram excedens tribus integris tonis a praefato sono elongatur, cui extat subquartus (ed. H. Schmid, 48).

In dem Hucbald zugeschriebenen Traktat *De Harmonica Institutione* (um 900) werden durch die Addition von Halbtonschritten neun Intervalle bis zur großen Sexte, die das größtmögliche melodische Intervall darstellt, entwickelt. Als sechstes Intervall erscheint in diesem System der Abstand der „tres toni", welcher als melodischer Schritt in den gregorianischen Responsorien *Iam corpus eius* an der Stelle „cuius pater feminam" und *Isti sunt dies quos* zum Text „debetis temporibus" nachgewiesen wird (GS I, 105):

Vocantur autem prima duo spatia secundum musicae disciplinam, primum quidem semitonium; aliud tonus: ex quibus duobus omnium reliquorum status perficitur. Constat enim tertius ex semitonio & tono. Quartus duos amplectitur tonos. Quintus semitonium duobus copulat tonis. Sextus tribus aeque constat tonis (GS I, 106 b).

In ähnlicher Weise begegnet der Ausdruck tres toni noch bei Hermannus Contractus, der daneben auch den Begriff tritonus gebraucht (siehe unten, II. (2)). Hier wird die Quinte als ein Intervall beschrieben, das sich aus „drei Ganztonabständen und einem Halbtonabstand zusammensetzt":

Opuscula Musica (Mitte 11. Jh.): ...haec est ratio: quod cum diapente & diatessaron unum diapason perficiant; diapason autem quinque tonis & duobus semitoniis, diapente vero tribus tonis & semitonio... (GS II, 125 a).

Nach der Einsetzung des Wortes tritonus tritt der Ausdruck tres toni nur noch innerhalb solcher Passagen auf, bei denen lediglich das Abzählen von Ganztonabständen von Bedeutung ist. So wird er gerne zur Definition des Begriffs tritonus herangezogen:

Anon. A. de Lafage (spätes 12. Jh.? [zur Datierung siehe Eggebrecht 1984, 59]), Cap. III, 9: Nolo autem te lateat cur tritonus nominetur, tritonus etenim dicitur eo quod ex tribus tonis constare videtur (ed. A. Seay, 15);
J. Aegidius de Zamora, *Ars musicae* (um 1300): Tritonus uero est ex tribus tonis constans qui fit ab una uoce in sibi quartam sine semitonio ascendendo et descendendo... (CSM 20, 98; 5);
J. Tinctoris, *Diffinitorium* (Treviso 1495): TRITONUS est discordantia ex mixtura duarum vocum tribus tonis ab invicem distantium effecta. Pro secundo sic:
TRITONUS est conjunctio ex distantia trium tonorum constituta (ed. A. Machabey, 62).

(2) Der erste Gebrauch des Ausdrucks TRITONUS findet sich im 11. Jh. bei Guido Aretinus und Hermannus Contractus. Er erscheint hier an Textstellen, wo über den Sachverhalt des Dreitonabstandes hinausgehend die Funktion dieses Intervalls innerhalb des Tonsystem thematisiert wird.
Guido Aretinus verwendet das Wort tritonus im *Micrologus* (1025/26), Cap. VIII, wo über die Verwandtschaft (affinitatibus) der Töne und über den Gebrauch der Noten b und h geschrieben wird. Der Abstand, der sich zwischen dem Ton f und dem Ton h ergibt, wird hier als tritonus bezeichnet, der keine Harmonie (concordia) haben könne. Dieser Tonabstand werde durch die Setzung des Tones b (b-rotundum) vermieden (siehe unten, III. (2) (b)):

.b. vero rotundum, quod minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum .F. habet concordiam; et ideo additum est, quia .F. cum quarta a se .h. tritono differente nequibat habere concordiam (CSM 4, 124).

Hermannus Contractus kritisiert den Autor der „enchiriadis musicae" darin, daß dieser die Teilung des Tetrachords in zwei gleiche Hälften (d-e-f-g) bei allen Tetrachorden des Gesamtsystems wiederhole, so daß zwischen ihnen fortlaufend ein Tritonus entstehe (das Tonsystem der Musica enchiriadis stellt vier gleichgebaute Tetrachorde unverbunden übereinander und erzeugt so fortlaufend zwischen dem jeweils dritten Ton eines Tetrachords zum zweiten des folgenden höheren Tetrachords einen Tritonusabstand; die Tonnamen dieses Systems lauten in moderner Übertragung: F/Γ-A-B-C/D-E-F-G/a-h-c-d/e-fis-g-a'/h'-cis' — siehe dazu: Eggebrecht 1984, 19):

Opuscula Musica (Mitte 11. Jh.): Quo loco quidam enchiriadis musicae auctor non mediocriter erravit, qui ipsa bina septenarium vocum quadrichorda duabus contra naturam medietatibus separans ipsius medietatis tropum, quod impossibile est, duplicavit; & ita pro duorum naturali positione tonorum continuum tritonum incurrit (GS II, 128 a).

(3) Ein PEJORATIVER WORTGEBRAUCH zieht sich durch die gesamte Musikliteratur des Mittelalters.

(a) Dabei wird der Begriff Tritonus hinsichtlich seines PROBLEMCHARAKTERS IN TONSYSTEMEN mit abwertenden Ausdrücken verbunden. Wiederholt wird das Wort „confusio" gebraucht, um die Auswirkungen des Tritonus auf Tonsysteme zu charakterisieren. Äußerlich zeige sich die „Verwirrung" in der Notwendigkeit, zwischen b-quadratum und b-rotundum/molle unterscheiden zu müssen. Durch

die Setzung des b-molle verschieben sich aber auch die Finales der Kirchentöne, Dorisch (Protus) steht nun nicht mehr auf dem Ton d, sondern auf g:

Guido Aretinus, *Micrologue* (1025/26): ...tritono differente nequibat habere concordiam...
In eodem vero cantu maxime .b. molli utimur, in quo .F.f. amplius continuatur gravis vel acuta, ubi et quandam confusionem et transformationem videtur facere, ut .G. sonet protum, .a. deuterum, cum ipsa .b. sonet tritum. Unde eius a multis nec mentio facta est; altera vero .h. in commune placuit (CSM 4, 124: 11–16);
Anon. Vivell, *Commentarius Anon. in Micrologum Guidonis Aretini* (um 1070): Et vere .a. sonat deuterum a priori, CUM IPSUM .b., quod post ipsum .a. sequitur , SONET TRITUM, quia habet tritonum in elevatione sicut .F., et necessarium est illam antecedentem litteram sonare deuterum cuius sequens sonet tritum.
Dixi .b. molle confusionem facere, UNDE, id est pro qua causa confusionis NEC MENTIO EIUS FACTA EST A MULTIS musicis, et penitus auferunt a monochordo suo; .h. vero quadratum omnibus PLACUIT (ed. Smits van Waesberghe, 120, 55 f.);
Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Etiam .b. molle, quamvis cum quarta voce inferius resonet diatessaron, cum quinta inferius non resonat diapente sicut .h. quadratum et cum quarta superiore, quae est .e. non diatessaron, sed tritonum...
Unde provenit ut cantus per .b. molle multas confusiones inducat, maxime in tertio tono, in quarto, in septimo et octavo, in quibus locum nullum habere debet .b. molle propter rationes quae tangentur infra (CSM 3,VI, 60: XXIIII,5).

(b) Abgesehen vom bezeichnenden Umstand, daß viele Autoren den Tritonus erst gar nicht erwähnen, wird von anderen ausdrücklich auf seine Ungebräuchlichkeit in der Kompositionspraxis („non multum in usu“, „abusive“) hingewiesen, was auch als Hinweis darauf gedeutet werden kann, daß er bisweilen von den Komponisten verwendet wird:

Anon. Vivell, *op. cit.*: Tres toni vero, quos abusive, quasi sit consonantia, tritonum dicunt (ed. Smits van Waesberghe 99, 11);
Anon. 4, Musiktraktat (9. Jahrzehnt des 13. Jh.): Quarum proportionum principium dicitur unisonus; ..., tritonus, quod *non multum est* in usu, ... (ed. Fr. Reckow, 63, 16);
Hugo Spechtshart von Reutlingen, *Flores musicae* (1332/42): Sic tredecimque modi per te poterunt numerari, Tritonus inclusus si sit, quem raro dat usus (ed. K.-W. Gümpel, 133 f.);
Jacobus Leodiensis, *op. cit.*: ...vel fit tritonus ut inter voces .F. gravis et *mi* de *bfa.h.mi* et inter *fa* de *bfa.h.mi* acuta et voces .e. acutae... unde rarissime utendum est... (CSM 3,VI, 187 f.: LXVII,4 f.).

Der Traktat des Anon. 4 berichtet gegen Ende des 13. Jh., daß der „tritonus“ nur gelegentlich bei den „organistae“ (gemeint sind wohl Sänger von Organa) vorkomme:

Tritonus dicitur quasi continens tres tonos, quod non est in usu nisi raro inter organistas (op. cit., 69).

Und Antonio da Tempo erwähnt im 14. Jh., daß man sich bei der Motettenkompos. („Motteti sunt cantus applicati verbis“) vor dem „tritonus“ hüten solle, da er den Ohren überaus hart („durum“) erscheine:

Summa artis rithmici vulgaris dictaminis: Vult etiam in compositione mottetorum haberi hec regula generalis... Caveat etiam ne tritonum componat, quia, sicut dictum est, fit auribus nimis durum (ed. S. Debenedetti, 79).

(c) Der seltene Gebrauch des Intervalls Tritonus wird mit dem Sachverhalt seines spezifischen Klangcharakters begründet. Bereits der anon. Kommentator zu Guidos *Micrologus* erklärt die Kritik an der *Musica enchiriadis* damit, daß der dort fortlaufend erzeugte Tritonus (siehe oben, II. (2)) nicht gut klinge:

Anon. Vivell, *op. cit.*: ...in monochordo Enchiriadis tritonus semper continuatus non bene sonet (ed. Smits van Waesberghe 137, 65).

Wiederholt wird auf die Rauheit (raucus/asper) hingewiesen, die beim Geheul (ululis) des Tritonus-Singens entstehe. Aribo bringt solche Praxis mit der Musik der Langobarden in Zusammenhang, die sich am dichteren („spissiori“) Gesang erfreuen, während die von ihm geschätzten Komponisten den gedehnteren („rariori“) lieben. Das führe bei der zweiten und dritten Art der Quintteilung (siehe unten, III. (2) (a)) wegen der Tritoni zur Wirkung von Rauheit und Geheul („raucedinem melibeis et ululis“):

De musica (um 1070): Ex his generosiores ad olorinas musarum choreas sunt admittendae, caeterae non orpheis sed tytiris sunt relinquendae. Omnes saltatrices laudabiles, sed tamen nobis generosiores videntur quam longobardis. Illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur. Prima et secunda et quarta spissa diatessaron species intensa et remissa bene sonat, sed tercia surdius. Ex eodem genere spissitudinis quarta species formalis in diapente, et prima ac quarta naturalis satis sunt euphoniae et intensae et remissae. Secunda vero et tercia propter innominati tritoni raucedinem melibeis et ululis delegentur, excepta saltatrice quae in omnibus est aequalis, nisi quod inest differentia gravitatis et acuminis (CSM 2, 55: 78 f.);
Anon. A. de Lafage (spätes 12. Jh.?): Ubi enim cantus asperius sonat, b rotundum in loco h quadrati ad temperandum tritonum furtim interponitur, sed ubi cantus ad suam naturam recurrerit statim debet auferri (ed. A. Seay, 33, 9);
Fr. Gafori, *Practica musicae* (Mailand 1496): ...tritoniaeam [sic] b fa positione mollisicet asperitatem (f. a vi');
P. Aaron, *Toscanello in Musica* (Venedig [1523] ²1529): Nondimeno perche esso tritono è cosa dura, & aspra (f. G ii).

Eine bis ins 13. Jh. bekannte Regel besagt, daß der erste (d), vierte (g) und siebte (c) Ton der Tonordnung einen Ganzton über sich habe, der zweite (e) und fünfte (a) unter sich einen Ganzton und über sich einen Halbton, umgekehrt der dritte (f) und sechste

(b) Ton unter sich einen Halbton und über sich einen Ganzton zeige, wobei man nicht die Setzung des b-rotundum übersehen dürfe zur Vermeidung der Rauheit des Tritonus, die sonst entstehen würde:

Anon. Cist., *Tract. de cantu, Epistola S. Bernardi De revisione cantus Cisterciensis* (um 1150): Et, quod maius est, secundum dispositionem tonorum et semitoniorum quam habent musici, qui primae et quartae et septimae litterae altrinsecus tonum attribuunt, secundae et quintae inferius tonum et supra semitonium, tertiae vero et sextae e converso videlicet supra tonum et inferius semitonium, non praetermittentes quandoque B rotundum pro asperitate tritoni (CSM 24, 34 f.); vgl. J. Aegidius de Zamora, *Ars musicae*, um 1300 (CSM 20, 90: 29).

Im 14. Jh. meint Hugo Spechtshart von Reutlingen, daß die seltene Verwendung des Tritonius kaum einen süßen Widerhall (dulcis resonantia) erzeugen könne:

Flores musicae (1332/42): Tritonus ad vocem quartam posset retineri, Cantus quem raro quorundam vult adhiberi, in quo vix poterit resonantia dulcis haberi (ed. K.-W. Gümpel, 128: 334 ff.).

J. Tinctoris charakterisiert 1477 den Tritonus als eine discordantia, die der Natur feindlich sei und nicht allein die Ohren beleidige, sondern auch von der menschlichen Stimme unmöglich aufwärts oder abwärts darzustellen sei:

Liber de arte contrapuncti: Dictusque est tritonus a tribus et tonis, eo quod ex tribus tonis sit confectus. Continet itaque discordantia haec tres tonos, quae adeo naturae inimica est, ut non solum aures offendat, verum etiam a tenore in eam vel ab ea in tenorem absque medio ascendere vel descendere voci humanae quodammodo sit impossibile... (CS IV, 121 b: II,3).

Und N. Wollick schreibt, daß der Tritonus außer der momentanen (paulisper) Beleidigung der aufmerksamen Ohren noch ein „sonderbar unreines Tönen der Zähne" in den Modus hineinbringe:

Opus aureum II (Köln 1501): Vel praedictus saltus verius tonat, sic est tritonus includens tres tonos absque semitonio, a tris pro tres dictus et tonus. Abs quo cavendum est nobis, non enim aures paulisper offendit auscultantium, sed dentium stridorem mirum in modum confert (ed. Kl. W. Niemöller, 48, 110 ff.).

(4) Der Begriff Tritonus wird mit der Vorstellung eines DIABOLUS IN MUSICA verknüpft. Dabei läßt sich der wohl mittelalterliche Satz MI CONTRA FA — DIABOLUS IN MUSICA allerdings erst seit dem frühen 18. Jh. belegen.

Die guidonische Solmisationslehre (ut-re-mi-fa-sol-la) versteht unter der Bezeichnung ‚fa' im Hexachordum naturale (c-d-e-f-g-a) den Ton f, und unter der Silbe ‚mi' im Hexachordum durum (g-a-h-c-d-e) den Ton h. Der Abstand zwischen diesen beiden Tönen entspricht einer übermäßigen Quarte (f-h) oder umgekehrt einer verminderten Quinte (h-f). Weiter zeigt sich ein Tritonusabstand zwischen den Tönen mi des Hexachordum naturale (e) und fa des Hexachordum molle (b). Im Zusammenhang mit dem Begriff Tritonus werden aber in der mittelalterlichen Literatur, wohl aufgrund des Ausnahmecharakters des Tones b, durchweg nur die Töne f und h als Beispiele genannt (sc. fa naturale und mi durum). Dagegen wird der Ausdruck mi contra fa in den überlieferten Traktaten nur selten — und wenn, dann nicht im Kontext mit dem Ausdruck Tritonus — gebraucht.

So erwähnt der Anon. ex Codice Vaticano Lat. 5129 (14. Jh.) die Regel, daß die Töne „mi contra fa" und „fa contra mi" und ihre Quint- und Oktavversetzungen „nicht gut zusammenpassen". Es werden also sowohl die übermäßige Quarte als auch die verminderte Quinte verboten. Statt dessen solle man fa (f) gegen fa (b) oder mi (h) gegen mi (e) setzen, wodurch die reine Quarte und reine Quinte erzeugt werden:

Regula datur quod mi contra fa, nec fa contra mi non conveniunt bene in unisono nec in quinta nec in octava nec in duodecima. Sed oportet dicera fa contra fa, vel mi contra mi, et si fit contra vim fiet dissonantia de uno semitono quod superflueret aut deficeret aliquid.
Regula quod ubicumque invenies fa contra mi vel mi contra fa, ita quod unisonus vel quinta vel octava semper superfluit vel deficit semitonus (CSM 9, 36 f.).

Weiter wird die Regel aufgestellt, daß immer ein „semitonus" zur „sexta vera" (großen Sexte) fehlen werde, wenn der Ton mi (des Hexacord naturale: e) gegen den Ton fa (des Hexachord durum: c') gesetzt werde, wobei ein Abstand von sechs Tönen entstehe:

Item, ubicumque invenies mi contra fa vel fa contra mi, ita quod in medio sint sex voces semper deficiet semitonus ad faciendum sextam veram (ed.: sexta vera) (loc. cit.).

Auch P. Aaron widmet in *De Inst. Harmonica* (Bologna 1516) ein ganzes Kapitel der Frage, warum man dem „mi contra fa" ausweichen müsse:

III, 15: MI CONTRA FA CVR VITARI debeat. Praeterea diligenter ubique cauendum est / ne in perfectis consonantiis Mi contra Fa ponatur... Reliqui accidentales: & naturalium quidem primus est a h mi ad F fa ut. Alterum uero a mi b fa h mi acuti in fa F fa ut item acuti extenditur. Quibus quidem in locis quinta: quae de tribus tonis:& semitonio minori constare debet / semitonium unum maius citra plenitudinem suam perdit (41 f.).

Und J. Tinctoris schildert, daß von den Lehrern zuerst gelehrt werde, nicht das „mi contra fa" zuzulassen:

Liber de arte contrapuncti (1477): Id enim est quod in primis a magistris scholaribus praecipitur ne *mi* contra *fa* in concordantiis perfectis admittant (CS IV, 146).

Angesichts der seit dem frühen 18. Jh. mit dem Zusatz „est diabolus in musica" verbreiteten „mi con-

tra fa"-Regel ist es merkwürdig, daß man in den mittelalterlichen Quellen diesen Vers offensichtlich nicht nachweisen kann (siehe Moser 1960 und Reese 1966).

Der wohl früheste Beleg findet sich bei J. J. Fux, der die stehende Redewendung („proverbium") mit dem Hinweis zitiert, daß sie verbreitet sei und oft gebraucht werde:

Gradus ad Parnassum (Wien 1725): Non dubito, quin saepius audiveris tritum illud sermone proverbium: *mi* contra *fa*, est diabolus in Musica, quod fecisti procedendo de sexta Nota [sc. von der sechsten zur siebten Note des Beispiels] *fa*, ad septimam *mi* per saltum Quartae majoris, sive Tritoni, quem cantu difficilem, atque male sonantem in Contrapuncto adhibere nefas est (51 f.).

J. D. Heinichen verwendet den Merkvers eher beiläufig bei der Behandlung der alterierten Oktaven, die ihm als die eigentlichen „Diaboli in Musica" gelten:

Der Gb. in d. Kompos. (Dresden 1728): Die 8va ist nichts / als ein transponierter Unisonus, und bleibet allezeit unveränderlich. Denn die 8va deficiens und superflua, welche man etwan auff das Pappier hinmahlen kan / seynd pure Non-Entia, die sich weder in saltu einer einzeln Stimme / noch in Concentu einer völligen Harmonie gebrauchen lassen; und wenn die Alten sonst zu sagen pflegten!
Mi contra fa, / Est Diabolus in Musica
so könte man mit beßern Rechte sagen:
Octava deficiens & superflua, / Sunt duo Diaboli in Musica (101).

G. Ph. Telemann gebraucht den Hinweis auf den „satan in der music" im Zusammenhang mit der Feststellung, die Töne „mi contra fa" seien jetzt „der Componisten lieblinge":

Singe-, Spiel- u. Generalbaßübungen ([1733/34] Kassel ³1935): Hier ist mit fleiß ein mi contra fa angebracht, welches die alten den satan in der music nenneten... Itzt sind sie der Componisten lieblinge. Ich thue aber auch den alten was zu gefallen und nehme sie selten, zumal da man ihnen meistens ausweichen kann (19).

J. Mattheson verwirft den Merkvers der „alten Solmisators", allerdings nicht im Zusammenhang mit dem Begriff Tritonus, sondern bei der Besprechung des „angenehmen Intervalls" der „Hemidiapente", die er im folgenden von dem Intervall, das er „Tritonus" nennt, unterscheidet:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Es muß einem heutigen erfahrnen Ton-Künstler wol sehr lächerlich vorkommen, wenn er berichtet wird, daß die alten Solmisators dieses angenehme Intervall *mi contra fa*, oder den Teufel in der Music genannt haben. Ich glaube, es sey zu den Hexen-Zeiten geschehen (52, Anm.).

Schließlich erwähnt A. W. Ambros (ohne nähere Quellenangabe) in seiner *Gesch. d. Musik*, Bd. II (Lpz. ²1880), daß „in den Singschulen" der Vers um die Bemerkung erweitert wurde, die Tonfolge mi — fa (gemeint ist wohl f-b) sei eine „himmlische Harmonie":

Durch die genaue Anwendung der Mutation und die dadurch bewirkte Erscheinung des *mi fa* an der rechten Stelle wurde, zumal im mehrstimmigen Gesange, das berufene *mi contra fa* vermieden, von dem man in den Singschulen sagte:
mi contra fa / est diabolus in musica / mi fa / est coelestis harmonia (180).

Im 20. Jh. nennt P. Hindemith in Anspielung auf den Vers den „Tritonus" einen „zivilisierten Teufel".

Unterweisung im Tonsatz I (Mainz [1937] ²1940) : Es ist verständlich, daß der Tritonus in allen Zeiten der Musikgeschichte diese Sonderstellung unter den Intervallen einnahm... Die Musiktheorie liegt in einem ununterbrochenen Streite mit dem „diabolus in musica", sie behandelt ihn mit einer eigenartigen Haßliebe. Erst versucht man, ihn zu umgehen... Für uns, die wir nunmehr die Stellung des Tritonus innerhalb der Intervallfamilie und ihre Ursache kennen, hat er seine Schrecken verloren; gleichwohl bleibt er auch uns ein zivilisierter Teufel — „der Geist, der stets verneint" (106 f.).

Und noch H. Eimert verbindet mit dem „Tritonus" die „Kabbala" und sieht in ihm ein „tief magisches Verhältnis, über welches das Denken nicht mehr zur Ruhe kommt":

Lehrbuch der Zwölftontechnik (Wiesbaden [1950] ²1952): Dieser alte „diabolus in musica" hat zwei Seelen in seiner Brust: die Oktave und die Quinte... Der Tritonus halbiert zwar die Oktave, aber er teilt auch die Zwölftonreihe (von c bis h) im Verhältnis 7:12, — das ist alles andere als „neutral", die wahre Kabbala der Musik, ein tief magisches Verhältnis, über welches das Denken nicht mehr zur Ruhe kommt (13).

Lit.: L. Schrade, Diabolus in musica, Melos XXVI, 1959; H. J. Moser, Diabolus in Musica, in: Musik in Zeit u. Raum, Bln 1960, 262 f.; G. Reese, Art. Tritonus, MGG XIII, 1966, 699 a f.; R. Hammerstein, Diabolus in Musica, Neue Heidelberger Studien zur Musikwiss. VI, Bern u. München 1974; H. H. Eggebrecht, Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jh., in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, Gesch. d. Musiktheorie, Bd. V, hg. von Fr. Zaminer, Darmstadt 1984.

III. Der Ausdruck Tritonus gewinnt seine besonderen Bedeutungsmomente im Zusammenhang mit bestimmten Kompositionsmitteln.

(1) Die Bezeichnung Tritonus erscheint im Zusammenhang mit Ausdrücken, die den systematischen Ort des Intervalls hinsichtlich seiner Klangwirkung zu beschreiben versuchen.

(a) Dabei wird das Wort Tritonus mit den Ausdrücken inconsonantia, concordantia composita

und CONSONANTIA PER ACCIDENS in Verbindung gebracht. Schon vor dem Gebrauch des Wortes tritonus wird der Abstand „tres toni" von dem Autor der *Musica enchiriadis* im 9. Jh. als „inconsonus" bezeichnet (vgl. oben, II. (1)).

Guido Aretinus spricht dem „tritonus" die Eigenschaft der „concordia" ab, was von seinem Kommentator um 1070 wiederholt und mit dem Hinweis auf die Unmöglichkeit von „consonantia" ergänzt wird:

Micrologus (1025/26): ...tritono differente nequibat habere concordiam (CSM 4, 124);
Anon. Vivell, *Commentarius Anon. in Micrologum Guidonis Aretini*: NEQUIBAT HABERE praedictam CONCORDIAM diatessaron CUM .h. quadrato, .h. dico non consonante sibi, sed DIFFERENTE A SE TRITONO, id est per tritonum quae nulla est consonantia (ed. Smits van Waesberghe, 119, 35).

Diese Charakterisierung findet sich als Hinweis auf die „inconsonantia" noch wiederholt bei Autoren des 11. Jh.:

Aribo, *De musica* (um 1070): ...intolerabilis conturbavit nos tritonus: quem propter inconsonantiam cantionem possumus alterum nominare coridonem (CSM 2, 48).

Dagegen beschreibt um 1300 J. de Grocheo den „tritonus" zusammen mit dem „tonus cum diapente" [sc. großen Sexte] mit dem Ausdruck „concordantiae compositae". In diesem Traktat wird die alte Lehre der „septem consonantiae" (unisonus, tonus, semitonium, ditonus, diatessaron, diapente und diapason), welche als „principia" der Musik durch Addition alle anderen Intervalle hervorbringen können, ausgebreitet. Somit entsteht in dieser Auffassung der Tritonusabstand aus der Addition der concordantiae tonus und ditonus:

De musica: Manifestato igitur, quid unaquaequae harum sit, apparet non esse necessarium plures quam septem [sc. consonantias] ponere. Et ideo adexperientiam aliarum solutio est. Qui enim scit, quid tonus, quid ditonus, potest de levi per additionem toni tritonum efficere. Et qui cognoscit, quid diapente, potest ex additione toni tonum cum diapente efficere. Quae concordantiae compositae et non simplices debent dici. Nos autem solum hic intendimus dicere de his, ut sunt simplices et principia aliarum (ed. E. Rohloff, 45 f.).

Schließlich gliedert Johannes Boen (1357) die consonantiae in zwei „genera": die consonantia per se (selbständige) und consonantia per accidens (durch Mehrstimmigkeit gestützte) (siehe Frobenius 1971, 107 ff.). Der in mehrstimmiger Musik über einer kleinen Terz stehende „tritonus" (d,f,h) wird von Boen zu den consonantiae per accidens gerechnet, da sich hier seine Töne primär zum Baß jeweils konsonant verhalten und sie nur sekundär zusammen den „tritonus" erzeugen. Wenn die Unterstimme wegfalle, so vergehe auch „der übrigen Töne konsonanter Zusammenklang (consonitus) gleichsam durch die Zerstörung des Fundaments (tamquam diruto fundamento)":

Musica, Cap. V, 134—136: Tritonus, si per se proferatur, aures sua duricie terribiliter effugabit; ... Eius tamen duricie non obstante admittitur per accidens super tertiam imperfectam, ut hic [Beispiel: d,f,h und d,fis,b]. In predictis duobus exemplis sunt omnes tres soni adinvicem compassibiles, quorum si gravior sonus desit, residuorum sonorum consonitus peribit tamquam diruto fundamento (ed. W. Frobenius, 74).

(b) Im 13. Jh. wird das Tritonus genannte Intervall als DISCORDANTIA PERFECTA bezeichnet. Die zu dieser Zeit einsetzende Kontrapunktlehre systematisiert neben den Consonantiae nun auch die Discordantiae, um sie ihrem Regel-Kanon speziell bei der Lehre vom Discantus [sc. dem Note-gegen-Note Satztypus] verfügbar zu machen (siehe Haas 1984, 154 f.). J. de Garlandia unterscheidet zwischen den Ausdrücken „consonantia", „concordantia" und „discordantia". Als „consonantia" gilt ihm jeder mus. Zusammenklang, der durch die beiden anderen Begriffe als zusammenpassend oder auseinandertönend bewertet werden kann. Die insgesamt sieben Discordantiae unterscheidet Garlandia dreifach in erstens: perfectae (tritonus, ditonus cum diapente [große Septe] und semitonium), zweitens: imperfectae (tonus cum diapente [große Sexte]; Semiditonus cum diapente [kleine Septe]) und drittens: mediae (tonus; semitonium cum diapente [kleine Sexte]). Der Tritonus gilt ihm aufgrund seiner komplexen Zahlenproportion als die erste der discordantiae perfectae:

De mensurabili musica (um 1240): Discordantiarum quaedam dicuntur perfectae, quaedam imperfectae, quaedam mediae. Perfectae dicuntur, quando duae voces iunguntur aliquo modo secundum compassionem vocum, ita quod secundum auditum una vox non potest compati cum alia, et tres sunt species, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum diapente... (ed. E. Reimer, 71);
Discordantiarum prima dicitur tritonus, quia magis dicitur perfecta discordantia, quia sumitur in maiori superpartiente, scilicet 217 partiens 512, sicut se habet 729 ad 512 (73).

Unter „consonantiae" werden in dem Traktat des Anon. 1 um 1300 wertfrei musikalisch mögliche Tonabstände verstanden, die unter der Lehre der dreizehn Intervallspecies behandelt werden. So erscheint hier das Tritonus genannte Intervall einerseits bei der Aufzählung der „tredecim consonantiae" (CS I, 296 a), um dann später andererseits als „perfecta discordantia" bezeichnet zu werden:

Discordantiarum due sunt species: perfecta scilicet et imperfecta. Perfecta discordantia est quando voces in eodem prolate tempore compati se non possunt secundum auditum. Et sunt quatuor scilicet: semitonium, tritonus, semitonium cum diapente, ditonus cum diapente (CS I, 299 b).

Die nur zweifache Unterteilung der „discordantiae"

in „perfectae" (semitonium, tritonus, ditonus cum diapente und semitonium cum diapente) und „imperfectae" (tonus, tonus cum diapente, semiditonus cum diapente) findet man wiederholt seit Franco von Köln (um 1280). Als Unterscheidungsmerkmal der beiden Arten von discordantiae wird konstant genannt, daß bei den perfectae die Intervalltöne nicht nach dem Gehör verglichen („compati") werden können, bei den imperfectae solches gewissermaßen möglich sei, sie aber auseinandertönen würden:

Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis*: Discordantiarum duae sunt species, perfecta et imperfecta. Perfecta discordantia dicitur, quando duae voces sic conjunguntur, quod se compati non possunt secum auditum. Et sunt quatuor, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum diapente et semitonium cum diapente, ut hic apparet...
Imperfectae discordantiae dicuntur, quando duae voces se quodammodo compati possunt secundum auditum, sed discordant (ed. S. Cserba, 251: 1–5); ähnlich H. Eger, *Cantuagium*, 1380 (ed. H. Hüschen, 43).

Darüber hinaus wird zur Begründung des Intervalls Tritonus als einer „discordantia perfecta" auf die komplexe Zahlenproportion seines Schwingungsverhältnisses hingewiesen (vgl. unten, III. (1)(d)).

(c) Im 15. Jh. verbindet J. Tinctoris das als Tritonus bezeichnete Intervall mit dem Ausdruck CONCORDANTIA FALSA. Die in der Lehre von den ‚falsae concordantiae' behandelten Zusammenklänge gewinnen in der Kompositionspraxis der musica ficta an Bedeutung. Als solche „falsa concordantia" gilt unter anderen Intervallen in Tinctoris *Liber de arte contrapuncti* (1477) die „falsa Quinta" (CS IV, 124 b). Unter dem Gesichtspunkt der kompositionspraktischen Verwendungsmöglichkeit unterscheidet Tinctoris das sonst Tritonus genannte Intervall in die „Quinta falsa" oder „Diapenthe imperfectus", welche sich aus zwei Ganztönen und zwei Halbtönen zusammensetzt (E-F-G-A-B), und in die „Quarta falsa", welche aus drei Ganztönen gebildet ist (F-G-A-H) und als eigentlicher „tritonus" bezeichnet wird:

Cap. II, 10, *De falsis concordantiis*: Diapenthe imperfectum, Diapenthe superfluum, id est falsa quinta... (CS IV, 124 b);
Cap. II, 11; Diapenthe imperfectus est discordantia ex mixtura duarum vocum duobus tonis ac duobus semitoniis ab invicem distantium constituta, sicut mi E la mi gravis et fa B fa .h. mi acuti, ut hic:... Continet itaque discordantia haec tantum duos tonos ac duo semitonia (125 a);
Cap. II, 3; *De tritono, id est quarta falsa*: Tritonus est discordantia ex mixtura duarum vocum tribus tonis ab invicem distantium constituta, sicut fa F ut gravis et mi B fa .h. mi acuti... (121 b).

Zur Vervollständigung benennt Tinctoris noch den „tritonus supra diapason" und „tritonus supra bisdiapason" als falsae concordantiae:

De tritono supra diapason, id est undecima falsa... (122 b);
De tritonus supra bisdiapason, id est decimaoctava falsa... Estque discordantia haec dicta tritonus supra bisdiapason, quod ex tritono supra bisdiapason posito constituatur (123 b f.).

(d) Das Tritonus genannte Intervall wird durch die besondere ZAHLENPROPORTION seines Schwingungsverhältnisses charakterisiert; die pythagoreische Stimmung weist ihm die Verhältniszahl 729:512 zu, die aufgrund ihrer Komplexität zur Begründung der „discordantia" des Intervalls dient:

J. de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1240): Discsordantiarum prima dicitur tritonus, quia magis dicitur perfecta discordantia, quia sumitur in maiori superpartiente, scilicet 217 partiens 512, sicut se habet 729 ad 512 (ed. E. Reimer, 73);
Philippe de Vitry, *Ars nova* (1322/23): ...tritonus, quod est super-217-partiens 512, ut 729 ad 512 (CSM 8, 14: II,16);
P. Aaron, *Toscanello in musica* ([Venedig 1523] [2]1529): Cade il tritono ne la proportione 729 & 512 (G ii).

*

Exkurs: Nach der pythagoreischen Lehre entstehen alle Intervalle aus den drei (nach mittelalterlicher Auffassung ‚superpartikulären' (x+1/x) σύμφωνοι (concordantiae): Diapason (2/1), Diapente (3/2) und Diatessaron (4/3):

Anon. 4, Musiktraktat (1290): Ergo diapason constat ex diapente et diatessaron. Per quae tria omnis concordantia musicalis vel armonicae artis radicaliter accipitur (ed. Fr. Reckow, 66);
Willehelmus Hirsaugensis, *Musica* (vor 1096): Quibus proportionibus constent intervalla, Diatessaron constat ex sesquitertia proportione. Diapente ex sesquialtera. Diapason ex dupla. Tonus ex sesquioctava. Semitonii partes apothomae dicuntur (CSM 23, 58).

Somit folgt aus der Addition zweier Quinten (Diapente) und der Subtraktion einer Oktave (Diapason) der Ganzton im Verhältnis 9/8 ($3/2 \times 3/2 = 9/4$ und $9/4 : 2/1 = 9/8$), Die Addition dreier Ganztöne ergibt für den Tritonus die Proportion 729/512 ($9/8 \times 9/8 \times 9/8 = 729/512$). Da bei dieser Zahl der Nenner den Zähler um die Zahl 217 übertrifft ($729 - 512 = 217$), wird die Proportion als „super-217-partiens" bezeichnet.
Dagegen geht die natürliche Stimmungslehre bei der Proportionsberechnung von dem großen (9/8) und kleinen (10/9) Ganzton der Obertonreihe aus. Der eigentliche Tritonusabstand als übermäßige Quarte wird aus der Addition von zwei großen und einem kleinen Ganzton errechnet, was die Proportion 45/32 ($9/8 \times 9/8 \times 10/9 = 810/576 = 45/32$) ergibt. Zur Errechnung der verminderten Quinte werden diese Töne umgekehrt vorgestellt, es muß also von einer Oktave subtrahiert werden, was zum Verhältnis 64/45 ($2/1 : 45/32 = 64/45$) führt.

*

Spätestens seit dem 17. Jh. wird die natürliche Stimmung zur Berechnung der Proportion des Tritonus

(bzw. zu der Zeit auch franz. Triton) genannten Intervalls herangezogen. Dadurch ergeben sich die Verhältniszahlen 45/32 und 64/45. Die pythagoreische Zahlenproportion wird bisweilen noch erwähnt und im damaligen System als „falsche Quinte" interpretiert:

R. Descartes, *Compendium musicae* (1618): Tertium genus dissonantiarum constituunt tritonus & falsa quinta, in hac enim pro tono majore habetur semitonium majus, in tritono contra: atque his numeris explicantur: qui *Tritonus* 32/45 *Falsa quinta* 64/45 (ed. J. Brockt, Darmstadt 1978, 54);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Die grosse Qvart, als die letzte mit einem wahren griechischen Nahmen versehene Zusammenstimmung, bestehet gleich dem vorigen Intervall [sc. der verminderten Quinte], auch im übertheilenden Verhalt, da nehmlich auf dem Monochord die lange Saite, von 45 Theilen, ihre auf 32 verkürzte Nachbarin gantz, und darüber noch dreizehn solcher zwey und dreißig Theile ausmacht, d. i. wie 32 gegen 45... *Tritonus*, in ratione *super tredecim partiente trigesimas secundas*, 32—45 [Exemplum] (52);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1775), Art. *Triton*: Die Alten haben die übermäßige Quarte F-H Tritonus genennt, weil sie aus drey ganzen Tönen besteht, folglich einen halben Ton höher ist als die reine Quarte. Da man in dem damaligen System von keinem andern, als den großen ganzen Tönen wußte, so war das Verhältnis desselben von 512:729. In dem heutigen System sind die zwey falschen Quinten *C-G und *G-D von diesem Verhältnis, und unser Triton, der aus zwey großen und einem kleinen Ganzton zusammengesetzt ist, hat das Verhältnis 32:45, und ist folglich um 80:81 tiefer, als der Tritonus der Alten (808 b f.).

Schließlich beschreibt J. G. Walther noch eine Teilung des Tritonus-Abstandes in zwei kleine Ganztonschritte und einen großen Ganztonschritt, was so unter Fortfall des Kommas die Verhältniszahl 25/18 ($10/9 \times 10/9 \times 9/8 = 900/648 = 25/18$) ergibt:

Praecepta d. mus. Compos. (hs. 1708): Die Form des *Tritoni* bestehet in *proportione superpartiente tredecim trigesimas secundas*; denn der obere *Sonus* verhält sich gegen den unteren wie 45 gegen 32.
§ 11. Wenn aber das *Comma* weg bleibet, so bestehet die Form der *Quartae superfluae in proportione superpartiente septem decimas octavas*; denn der obere *Sonus* verhält sich gegen den unteren, wie 25 gegen 18. *Baryphonus in Plej: mus: Plejad: 4. Sect: 5* (ed. P. Benary, 90 f.).

(2) Die Bezeichnung Tritonus wird bei der Beschreibung von Tonsystemen gebraucht.

(a) Besonderes Interesse besteht an den Teilungsarten (species) der Quinte und Oktave. Während im 9. Jh. Hucbald die einzelnen Intervallgrößen bis zur großen Sexte hin als Addition von Halbtonschritten beschrieb, werden spätestens seit dem 11. Jh. Intervalle als Rahmenformen, die durch Halbton- und Ganztonschritte ausgefüllt sein können, analysiert. In solchem Zusammenhang ist von Interesse, auf welche Art eine Quarte, Quinte und Oktave als Rahmenintervall aufgeteilt sein kann. Die verschiedenen Möglichkeiten werden in der Lehre der Intervall-„Species" behandelt.

Das Wort Tritonus begegnet im 11. Jh. bei der Behandlung der Quint-Species. Aribo nennt in *De musica* (um 1070) vier Arten der Quintteilung, die sich jeweils auf den vier Finales der Kirchentonarten aufbauen. Die zweite Quint-Species, die sich bei der Quinte über E zeigt, ist aufsteigend in Halbtonschritt und „tritonus" (e / f-g-a-h) gegliedert. Die dritte Quint-Species der Quinte über F zeigt fallend den Halbtonschritt und den „tritonus" (c / h-a-g-f):

De oppositis diapente speciebus: Prima species diapente ascendit tono, semitonio, ditono a D. finali in a. superius. Quarta descendit tono, semitonio, ditono a d. superiori in G. finalem.
Secunda suspenditur ab E. finali in h. superius, semitonio, tritono. Tercia deponitur semitonio, tritono a c. superiori in F. finalem (CSM 2, 25 f.).

Die Lehre von den vier Quint-Species findet man durchgängig in der Musiklit. bis hin zu J. G. Walther (1708):

Willehelmus Hirsaugensis, *Musica* (vor 1096), Cap. XXIV, 3: Prima species diapente habet semitonium post tonum, postea ditonum, ut a D. in a.; secunda in primo semitonium, postea tritonum, ut ab E. in b. [sc. h]; tertia in ultimo post tritonum, ut ab F. in c.; quarta post ditonum semitonium dehinc tonum ut a G. in d. (CSM 23, 56);
Anon. A. de Lafage (spätes 12. Jh.?), Cap. V, 23: Diapente quatuor habet species...
Et sicut secunda habet in principio semitonium, deinde tritonum, ita e regione tertia habet in principio tritonum, in fine vero semitonium (ed. A. Seay, 18);
J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. 1708): Von der Quinta... § 4. Sie hat 4 *Species*, neml. *in vocibus, ut sol, re la, mi mi*, und *fa fa: in Clavibus c g, d a, e h, f c'* (ed. P. Benary, 91).

Seit dem 13. Jh. wird wiederholt die Oktave in dreizehn Species gegliedert, wobei, im Unterschied zu Hucbalds Einteilung im 9. Jh. (siehe oben, II. (1)), alle Intervalle bis hin zur großen Septime erfaßt und deren Zusammensetzung untersucht werden. Der Tritonus erscheint dabei einerseits in die Reihenfolge der vom Einklang ausgehend größer werdenden Intervalle integriert:

Anon. 4, Musiktraktat (9. Jahrzehnt des 13. Jh.): Sequitur de concordantiis armonicis etc. In cantu ecclesiastico utuntur tredecim proportionibus. Quarum proportionum principium dicitur unisonus; duodecim sequentes denominantur sic: tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, tritonus... (ed. Fr. Reckow, 63);
Anon. 1, Musiktraktat (um 1300): Tredecim consonantie sunt quibus omnis cantus ecclesiasticus contexitur. Scilicet: Unisonus. Semitonium. Tonus. Semiditonus. Ditonus. Diatessaron. Tritonus. Diapente... (CS I, 296 a f.).

Andererseits wird der Tritonus wohl aufgrund seines kompositionstechnischen Ausnahmecharakters

an letzter Stelle der Reihe als dreizehntes Intervall genannt:

Anon. 7, *De musica libellus* (um 1250): Sequitur de speciebus arte musice. Et sciendum quod XIII sunt species in musica, quarum prima dicitur unisonus; secunda dicitur semitonium; tertia dicitur tonus... tertiadecima dicitur tritonus (CS I, 381 a);
Tertiadecima species et ultima est tritonus... (loc. cit., 382 b);
Philippe de Vitry, *Ars nova* (1322/23): Unde diatonicum est quidquid concurrit per duos tonos et semitonium. Et sunt eius species 13. Quarum prima species est unisonus in sonis, quod est aequalitas in numeris, ut unitas ad unitatem. Secunda diapason in sonis, quod est duplum in numeris, ut binarius ad unitatem... Decima tertia tritonus (CSM 8, 13 f.).

Die Oktave selbst wird auch als Zusammensetzung von perfekter Quinte und Quarte oder imperfekter Quinte und Tritonus beschrieben:

J. Tinctoris, *Diffinitorium* (Treviso 1495): DIAPASON est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem perfecto diapenthe et diatessaron aut imperfecto diapenthe et tritono distantium effecta (ed. A. Machabey, 15).

(b) Der Begriff Tritonus steht in engem Zusammenhang mit der Setzung des b-quadratum und b-rotundum.
Guido Aretinus entwickelt in seinem *Micrologus* (1025/26) eine Tonordnung, die durch eine Folge von Oktaven bestimmt ist, welche sich jeweils in Quarten und Quinten aufteilen lassen. Dadurch ergibt sich bei aufsteigender Quartbildung von der Note F und Quintbildung von der Note E aus das Problem unterschiedlicher Tonhöhen bei der Note H, die mit den Notenzeichen des b-quadratum (für h) und b-rotundum (für b) bezeichnet werden. Guido begründet den Gebrauch des b-rotundum, von dem gesagt wird, daß es „hinzugefügt“ und „weich“, „weniger regulär“ sei, damit, daß der Ton „F“ durch den Tritonusabstand des b-quadratum sonst keine „concordia“ erhalte; b-quadratum und b-rotundum solle man aber nicht in einem Neuma verbinden („utramque autem b. h. in eadem neuma non iungas“, GS I, 8 b).
Der Traktat *Anon. A. de Lafage* charakterisiert zunächst den „tritonus“ zum Ton „F“ innerhalb der Tonordnung als „naturaliter“:

Cap. III, 7: *Dispositio tonorum et semitoniorum...*: Tertio loco adiungitur tritonus, qui super F naturaliter et ubique reperitur...(loc. cit., 15).

In der Praxis empfiehlt der Autor jedoch den (ungewöhnlichen und unnatürlichen) Gebrauch des b-rotundum zur Milderung des tritonus („ad temperandum tritonum“). Dabei beruft er sich auf die griech. Musiktheorie, die im Systema teleion den Dreitonabstand zur Parhypate Meson durch den Ton Trite Synhemmenon vermied (siehe oben, I. (3)). Als Ort für die Setzung des b-rotundum wird durchgängig in der Lit. des Mittelalters der Tritonus-Abstand zum Ton f genannt:

op. cit., Cap. XIII, 7 f.: Vocatur apud Graecos b rotundum sinemenon, hoc est accidens vel accidentale, quod est enim accidentale non est proprium, et quod non proprium est non est naturale.
Inventum est autem b rotundum ad temperandum tritonum, qui super F naturaliter invenitur (32 f.);
Amerus, *Practica artis musicae* (1271), Cap. XVIII, 2: Fuit etiam alia de causa inventum, scilicet ut duriciem tritoni, que est ab f gravi usque ad h quadratum, temperaret; et dicitur b rotundam et h quadratum propter talem formam et h durum et b molle propter sonum (CSM 25, 78).

(3) Spätestens seit dem 15. Jh. wird zwischen übermässiger Quarte und verminderter Quinte deutlich unterschieden. Die mittelalterlichen Definitionen des Begriffs Tritonus erklärten zuvor das Intervall als eigenständigen Klang, der entweder von der Quarte oder von der Quinte abgeleitet werden konnte:

H. Eger, *Cantuagium* (um 1380): Tritonus etiam est quarta habens tres tonos perfectos deficiens a diapente in semitonio minori et superans diatessaron in semitonio maiori (ed. H. Hüschen, 41);
Anon. ex Cod. Vaticano Lat. 5129 (14. Jh.): Tritonus dicitur a tris... Primo modo fit ex quatuor vocibus facientibus tres tonos [sic.: f-g-a-h], Secundo modo fit ex quinque vocibus facientibus duos tonos et duos semitonos [H-c-d-e-f] (CSM 9, 32).

(a) Die übermäßige Quarte wird mit den Ausdrücken quarta falsa und quarta superflua benannt, welche (im Unterschied zu den Bezeichnungen der verminderten Quinte) nun als die eigentlichen Synonyme des Ausdrucks Tritonus gelten. So werden wiederholt bei Definitionen die Ausdrücke ‚tritonus‘, ‚quarta falsa‘ und ‚quarta superflua‘ miteinander verbunden. Dabei zielen die Bezeichnungen ‚falsa‘ auf das Falsche, weil Komplizierte der Intervall-Proportion (siehe oben, III. (1) (d)) und ‚superflua‘ auf das Übermäßige des Intervalls im Vergleich zur reinen Quarte:

J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477), Cap. II, 3: Vocaturque [tritonus] communiter quarta falsa propterea, quod veram quartam, hoc est diatessaron, uno maiori semitonio excedat (CS IV, 121 b);
G. M. Artusi, *L'arte del contraponto* (Venedig [1586—89] ²1598): Et nella seguente si vedra in quante maniere si puo vsare la quarta superflua, interuallo dissonantißimo, volgarmente detto Tritono... (44);
J. G. Walther, *Praecepta der mus. Compos.* (hs. 1708): *Quarta superflua (i. e. Semitonio minore et commate abundans)* mit einem Wort *Tritonus (tritonos)* genannt, bestehet aus zweyen *tonis majoribus*, und einem *tono minore*; und also zusammen aus 3 Thonen, wie es der griechische Nahme ausweiset (ed. P. Benary, 90);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Tritono*: ...ist ein aus drey

gantzen Tonnen bestehendes *intervallum*, oder die *Quarta superflua*, z[um] E[xempel] c fis. d gis. u. s. f. (618 a).

Die dtsch. Benennung des Tritonus/Triton als „übermäßige Quart" findet man erst in der Musikliteratur des 18. Jh.:

Wolfl. (1787): Art. *Triton*: Triton haben die Alten die übermäßige Quarte F — H genannt, weil sie aus drei ganzen Tönen besteht, folglich einen halben Ton höher ist, als die reine Quarte (168);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesamten mus. Wiss.*, Bd. VI (Stuttgart 1838), Art. *Tritonus*: Tritonus, Dreiton, nannten die alten Tonlehrer die übermäßige Quarte, weil dieselbe aus drei ganzen Tönen besteht, z[um] B[eispiel] f g a h oder c d e fis (691).

Schließlich gebraucht J. G. Walther die Ausdrücke „Quarta abundans" und „Quinta deficiens" zur Bezeichnung des Dreiton-Abstandes:

Praecepta..., loc. cit.: *Die Intervalla* pflegen folgender massen angeführet zu werden, als:
Semitonium minus... *Quarta. Quarta abundans. Quinta deficiens. Quinta*... (86).

Auf den Unterschied zwischen übermäßiger Quarte und verminderter Quinte kommt noch P. Hindemith zu sprechen, der beide unter der Bezeichnung Tritonus zusammenfaßt:

Unterweisung im Tonsatz (Mainz [1937] [2]1940): ...der Tritonus. Diesen Namen trägt von jeher die übermäßige Quarte, ihrer Zusammensetzung aus drei übereinanderliegenden Ganztönen entsprechend. Ihrer enharmonischen Verwechslung, der verminderten Quinte, steht diese Bezeichnung eigentlich nicht zu. Wir machen aber infolge der ständigen Anwendung chromatischer und enharmonischer Bildungen nur noch auf dem Notenpapier einen Unterschied zwischen beiden Intervallen, so daß ich nicht anstehe, unter der Bezeichnung Tritonus die übermäßige Quarte wie die verminderte Quinte zusammenzufassen (104).

(b) Dagegen werden die Ausdrücke SEMIDIAPENTE, QUINTA FALSA UND QUINTA DEFICIENS seit dem 15. Jh. meist von dem Gegenstand des Begriffs Tritonus unterschieden, weil sich der Abstand von drei Ganztönen eben sinnfälliger Weise auf die Quarte als Rahmenintervall bezieht. Dies zeigt Adam von Fuldas Definition der ekmelischen Intervalle, wo der Begriff „semidiapente" neben dem Wort „tritonus" erscheint:

Musica (1490): Ecmeles sunt, quae in consonantiarum coniunctione, ut melos effici possit, non recipiuntur, ut est tritonus et semidiapente (GS III, 349 b).

Adam von Fulda stellt die Angemessenheit des Begriffs Semidiapente überhaupt in Frage, da bei diesem Intervall das Semitonium nicht die Hälfte eines Ganztones ausmache:

op. cit.: non semidiapente loquor, ut Maro dicit, *semiviri phryges*, quia nec semitonium dimidius est tonus (353 a).

Andere Autoren warnen vor den zusammengesetzten Proportionen sowohl des „tritonus" wie auch der „semidiapente":

M. Schanppecher, *Opus aureum* IV (Köln 1501): Sitque cautus in contexendis proportionibus, ne quid minus aptae, puta vel tritonum vel semidiapente... (ed. Kl. W. Niemöller, 22 f.);
R. Descartes, *Compendium musicae* (1618): Denique, ut nequidem in relatione tritonum aut falsam quintam admittamus (ed. J. Brockt, 56).

Glareanus bemerkt im *Dodecachordon* (Basel 1547), daß das Intervall „Semidiapente" im Gesange nicht sprungweise zugelassen sei, sondern nur in stufenweisem Auf- und Absteigen gebraucht werden dürfe. Obgleich es eine Quinte sei, fehle ihm doch ein Komma am Tritonus, und es übertreffe die Quarte nur um einen kleinen Halbton:

Semidiapente, quinta imperfecta, ex duobus tonis, totidemque hemitoniis minoribus, ut saepe ex E clave in fa quod est in b clave. Haec in cantu non admittitur uno saltu, sed continuato vel descensu vel ascensu. Et cum sit quinta, deficit tamen commate ad tritono, & diatessaron semitonio dumtaxat minore vincit (20).

Dagegen wird die verminderte Quinte im 18. Jh. besonders geschätzt. J. Mattheson weist auf den kompositorischen Nutzen der „süssen kleinen Quint" hin, die nun durch ein „neues Griechisches Wort" als „Hemidiapente" bezeichnet werde:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Der tägliche Gebrauch und ihr ungemeiner Nutz hat die süsse kleine Qvint schier zu einer vom Gehör unwidersprechlichen Consonantz gemacht...
Hemidiapente (auch ein neues Griechisches Wort) in ratione *super novendecim partiente quadragesimas quintas*, 45—64 d. i. recht barbarisch Latein... Die große Quart, als die letzte mit einem wahren griechischen Nahmen [Tritonus] versehene Zusammenstimmung, bestehet gleich dem vorigen Intervall, auch im übertheilenden Verhalt... (51 f.).

(4) Die mus.-rhetorische Figurenlehre der ‚Musica poetica' verbindet das als Tritonus/falsche Quinte bezeichnete Intervall mit den Figuren PASSUS DURIUSCULUS, SALTUS DURIUSCULUS. ANTICIPATIO UND HETEROLEPSIS.

Chr. Bernhard beschreibt die Verwendung der „falschen Quinte" zunächst in der Figur der „Syncopatione catachrestica", bei der eine synkopierte Septime in Gegenbewegung in eine „falsche Quinte" geführt werde:

Tract. compos. augmentatus (um 1660): *Syncopatio catachrestica* ist, wenn eine *Syncopatio* nicht, wie die Regel erfordert, durch eine folgende *Consonantz*, so eine *Secunde* tieffer ist, *resolviret* wird.
2) und ist dreyerley: Entweder die gebundene Stimme fält zwar eine *Secunde* aber nicht in eine *Consonantz*. Solches geschiehet, wenn die *Septima* durch die falsche *Quinte resolviret* wird (ed. Müller-Blattau, 77).

Weiter zeige sich die „Quarta superflua" und „Quinta deficiens" in den Figuren „Passus duriusculus" und „Saltus duriusculus":

Passus duriusculus, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein *Semitonium minus* steiget oder fället...
4) Oder wenn der Gang zur *Secunde* allzugroß oder zur *Tertie* zu klein, oder zur *Quarta* und *Quinta* zu groß oder zu klein ist...
6) Der Gang der *Quartae deficientis* hinauff und hinunter, *Quintae deficientis* herunter und *Quartae superfluae* hinauffwärts solche werden heutigen Tages zu gelassen...
Vom Saltu duriusculo.
1) Droben... ist gesaget worden, daß man sich für unnatürlichen Gängen und Sprüngen hüten solle. *In stylo luxuriante communi* aber werden etliche derselben zugelaßen...
3) *Saltus Quartae deficientis* im hinauff und heruntergehen, *Saltus Quintae deficientis* herunterwärts werden heute auch passiret (78).

J. Mattheson versteht das Zusammentreffen zweier Stimmen im Tritonusabstand als Vorausnahme eines Zusammenklanges, der eigentlich im Durchgang erscheinen sollte. Somit rechnet er den Gebrauch der „großen Quart", des „Triton" unter die „Figuren oder ausserordentlichen Sätze", genauer unter die Figur der „Anticipation":

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die siebente Auflösung der Secund kan die grosse Qvart, mittelst einer Gegenbewegung, schrittweise verrichten: solche gute Dienste leistet uns der bey den Alten so sehr verhaßte Triton [sc. die Intervalle f-h- u. g-cis].
Die sechste [sc. Sekundauflösung in die Quinte] und siebende dieser Auflösungen gehören schon mit unter die Figuren oder ausserordentlichen Sätze, und werden durch die Anticipation oder Vorausnahme vertheidiget: da nemlich die Ober-Stimme billig so lange warten sollte, bis der Baß dem anstößigen Klange ausgewichen wäre, damit sie alsdenn die Qvinten und grosse Qvart nur im Durchgange, und nicht im Anschlage, hören liesse... (305).

Auch die Folge Quarte-Tritonus in Parallelbewegung wird als eine Vorausnahme/Anticipatio erklärt:

J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. 1708): Man findet auch hin und wieder bey den *Autoribus* nachgesetzte *Resolutiones Quartae* [Beispiel mit der Unterschrift: *per tritonum Excusatur per Anticipationem*...] (ed. P. Benary, 143).

Die Auflösung des Tritonus-Intervalls kann aber auch in der Figur einer „Heterolepsis" erfolgen, wenn nämlich eine der Stimmfortschreitungen als Austausch der normierten Klauselbewegungen zwischen den Stimmen verstanden werden kann. Dies erfolgt zum Beispiel in der Trugschlußwendung [d,gis — e,gis — f,a]:

J. Mattheson, *op. cit.*: Die dritte Auflösung der grossen Qvart verrichtet die Tertz, da nehmlich, nach der Bindung im Baß, ein Schritt hinauf geschiehet, wodurch aus dem Triton eine grosse Tertz wird, und sodann steigen beede Hauptstimmen noch weiter in gerader Bewegung, dadurch sie eine abermahlige Tertz hervorbringen. Die Figur ist eine Heterolepsis, da der Alt alhie des Basses Stelle vertritt und einen Tausch trifft (316).

Auch die Auflösung des Tritonus in eine Oktave wird unter diese Figur gezählt:

J. G. Walther, *op. cit.*: *Tritonus* soll eigentlich nicht anders als *in 6 tam resolviret* werden, und zwar so, daß die Stimmen *graduatim* von einander abweichen. Etliche aber *resolvieren* ihn auch *in 8 tavam superiorem*, welches *per Heterolepsin* geschieht (144).

(5) Im 18. Jh. setzt sich im Dtsch. das franz. Wort Triton zur Benennung des sonst Tritonus genannten Intervalls durch. Dies wird in den Stichwörtern der Lexikonartikel deutlich. Während das WaltherL (1732) das franz. Wort Triton an zweiter Stelle nennt, wird es in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* (1775) und im WolfL (1787) als Stichwort gewählt. Die dritte Aufl. des WolfL (1806) und das HäuserL ([2]1833) erwähnen zu der lat. Bezeichnung Tritonus noch das Wort Triton, während sich dann im 19. Jh. seit dem KochL (1802) das Wort Tritonus im deutschsprachigen Raum als Artikelüberschrift einbürgert.

(a) Die Kompositionstheorie lehrt den Gebrauch des Tritonus/Triton genannten Intervalls unter konstanten Aspekten. So wird wiederholt auf das Problem des Querstandes (Relatio non harmonica) hingewiesen, das bei der parallelen Folge zweier großer Terzen [c-e, d-fis] zwischen den Außenstimmen auftritt.
J. Mattheson exemplifiziert diesen Querstand an der Stimmführung von der Quinte (f,c) zur großen Terz (g,h) und weist darauf hin, daß schon „unsre Vorfahren" darin „einen ungemeinen Fehler" sahen:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1730): In die grosse Tertz wird gleichfalls aus der Qvint, theils durch die Gegenbewegung, theils auch durch den *motum rectum* füglich gegangen. Nur in einem eintzigen Fall haben es unsre Vorfahren als einen ungemeinen Fehler angeschrieben, wenn die Qvint, der Gegenbewegung ungeachtet, da beide Stimmen ordentlich oder stuffenweise verfahren, in die grosse Tertz verändert wird. Aus der Ursache, daß ein vermeinter unharmonischer Qveerstand des Tritoni darin zu finden seyn soll (274).

Diese Art der Stimmführung wird auch mit dem Ausdruck Relatio non harmonica bezeichnet. Das Mendel/ReißmannL erklärt darüber hinaus diese Stimmführung als Folge einer harmonischen Akkordfortschreitung:

J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. 1708): Vor ein schändliches *Vitium* wird es von vielen gehalten, wenn *Quinta motu contrario*, da beyde Stimmen *gradatim* gegen einander gehen, *in 3 tiam majorem* verändert wird, *propter Relationem non-harmonicam Tritoni* (ed. P. Benary, 127);

Mendel/ReißmannL X (1878), Art. *Querstand*: Unharmonischer Querstand, *Relatio non harmonica, Fausse relation*, heisst die an zwei Stimmen vertheilte Fortschreitung von einem Ton zu seiner chromatischen Veränderung: ... In der älteren Musikpraxis wurde diese Art Querstand im zweistimmigen Satze durchaus vermieden; im mehrstimmigen in den Aussenstimmen. Sie kannte eine andere Art Querstand in der Aufeinanderfolge zweier grosser Terzen: ... und sie gründete das Verbot derselben auf das in der Gesangspraxis verpönte: *„Mi contra fa“*... Die beiden, das ungesangliche und daher in der Gesangspraxis verpönte Intervall der übermässigen Quart bildenden Töne sind aber in verschiedene Stimmen vertheilt und die Wirkung ist nicht weniger gewaltsam in dieser zweistimmigen Einführung, wie bei der melodischen. Die neuere Theorie erklärt dieses noch aus der Harmonik; die Terzen a-f und h-g repräsentieren zunächst zwei, durchaus unvermittelte Accorde: F-A-C und G-H-D, deren Aufeinanderfolge überhaupt nur in der Gegenbewegung erfolgen darf (203f.).

G. Zarlino behandelt die „trista relatione“ des Tritonusabstandes am Beispiel einer synkopierten übermäßigen Quarte (f,h), die sich in die Quinte (e,h) auflöst und so während der Synkopierung den „Tritono per relatione“ (f,h) entstehen lasse:

Istitutioni harmoniche (Venedig [1558] [3]1573): Usaremo etiandio la Quarta sincepata, dopo la quale segua senza alcun mezo la Semidiapente, et dopo questa immediatamente succeda la Terza maggiore; percioche la Semidiapente è posta in tal maniera, che fa buono effetto; essendo che tra le parti non si ode alcuna trista relatione. Ma non è cosi sopportabile la Quinta, quando casca il Tritono per relatione, secondo il modo mostrato di sopra; come si puo udire nelli due sottoposti essempi (229).

(b) Ein weiteres Thema in bezug auf den Begriff Tritonus ist die Rolle, die diesem Intervall bei der Dissonanzbehandlung zukommt. So kann einerseits die Sekunde entweder in eine Semidiapente bzw. verminderte Quinte oder andererseits in einen Tritonus geführt werden, worauf dann die eigentliche Konsonanz als Auflösung folgen soll:

Walther, *op. cit.*: *Von der Secunda*: Die Art und Weiße, wie solche in die Bindung geräth, ist folgende, neml. die Grundstimme muß stille stehen, und die *Secunda* wird *in thesi* angeschlagen. Die *Resolution* geschieht... 4) in *Semidiapente*, da abermahl die Grundstimme ihren Gang *per gradum* unterwärts behält, und die *Secunda per 3 tiam* aufsteiget: doch muß die *Semidiapente* sich hinwieder auf gehörige Art *resolvieren*. 5) *in Tritonum* auf nachgesetzte Art... [d,e — c,fis — b,g] (142);
Mattheson, *op. cit.*: Die siebente Auflösung der Secund kan die grosse Quart, mittelst einer Gegenbewegung, schrittweise verrichten: solch gute Dienste leistet uns der bey den Alten so verhaßte Triton [Beispiel: g,a — f,h — e,c] (305).

Zum andern kann der Tritonus als Auflösung einer Quarte erscheinen:

Walther, *op. cit.*: *Von der Quarta*: Man findet auch hin und wieder bey denen *Autoribus* nachgesetzte *Resolutiones Quartae, per tritonum* [Beispiel: d,d' — a,d' — g,cis'] (143);
Mattheson, *op. cit.*: Die zwote und dritte Auflösungen der Quart verrichten ihres gleichen, nehmlich andre Quarten: ...Es kan sowol die ordentliche, als grosse Quart dazu dienen... II. & III. per Quartam, & Tritonum [Beispiel: f,b — es,a — d,b] (309).

Als weiteren Aspekt erwähnt Walther, daß das als Tritonus bezeichnete Intervall im doppelten Kontrapunkt synkopierend gesetzt werden könne, da aus ihm in der Umkehrung eine Diapente diminuta bzw. aus dem Tritonus eine Quinta falsa entstehe:

op. cit.: Der *Tritonus* kann *in syncopatione* auch statt haben, weil er in der Umkehrung zur *Diapente diminuta* wird...
Desgleichen kann auch die *Quinta falsa* statt finden, weil sie in der Verkehrung zum *Tritono* wird... (196 f.).

(c) Der Ausdruck Tritonus wird auch bei der Beschreibung bestimmter Akkordformen verwendet. Am gebräuchlichsten ist die Nennung des Intervalls im verminderten Dreiklang (d,f,h) in Sextakkordstellung, bei dem die den Tritonus bildenden Oberstimmen beide zur Unterstimme als Konsonanzen erscheinen. Schon J. Boen (1357) läßt den „tritonus“ im Akkord über der kleinen Terz zu; wenn aber der unterste Ton fehle, so „vergehe der übrigen Töne konsonanter Zusammenklang (consonitus) gleichsam durch die Zerstörung des Fundaments“ (vgl. oben, III. (1) (a)).
Im Unterschied zu der kontrapunktischen Interpretation des verminderten Akkordes, die ihn als Resultat zweier Stimmen, die sich zur Unterstimme konsonant verhalten, auffaßt, stehen die Beschreibungen dieses Klanges im 18. Jh.. Nun wird der verminderte Dreiklang als ein umkehrbarer Akkord verstanden, dessen Grundton die siebte Tonleiterstufe ist. Insofern wird nun auch zwischen dem Tritonus, der sich in der Sextakkordstellung (d,f,h) zeigt, und der verminderten Quinte, die sich in der Grundstellung (h,d,f) findet, unterschieden:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1775): Der Triton kommt in allen unsern Durtonleitern von der vierten zur siebenten Stufe vor; man muß ihn aber von der großen Quarte, die in dem verminderten Dreyklang von der Quinte des Grundtones zur Octave desselben vorkommt, wol unterscheiden. Ersterer ist die eigentliche übermäßige Quarte, die in der Umkehrung zur falschen Quinte wird: die große Quarte des verminderten Dreyklanges aber wird in der Umkehrung zur verminderten Quinte. Jener [sc. der Triton] ist ein dissonirendes, diese [die verminderte Quinte] aber ein mehr consonirendes Intervall, deren Behandlung in der Harmonie sehr voneinander unterschieden ist... (809 a).

Zudem wird im 18. Jh. als mögliche Akkordform mit Verwendung des „Tritonus“ neben dem verminderten Dreiklang auch der Sekundakkord, der sich aus Sekunde, Tritonus und Sexte zusammensetzt (f,g,h,d), beschrieben. Im RousseauD wird der

Sekundakkord explizit als „Akkord des Tritonus" bezeichnet:

J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. 1708): Weil auch zu wißen sehr nöthig ist, was die *syncopirten Dissonantien* neben sich leiden, als ist zu merken:
Die *Secunda* leidet neben sich die *Quart* und *Sext, item* die *Quint*.
Der *Tritonus* ingleichen, ausgenommen die *Quint* (ed. Benary, 150);
Vom *Tritono*.
Der *Tritonus* wird insgemein gebrauchet wann der *Baß syncopiret*, dazu wird noch gesetzet die *Secunda* und *Sexta*, *resolviret* sich aufwärts, der *Bass* aber gehet *per gradum* unterwarts. *Nro:* I. Bey *resolution* der *Septimae* entstehet er auch bey denen Mittel *Partien*. welcher, weil die *Dissonantia* von dem *Fundament* wieder gut gemacht und verdeckt wird, zu dulten stehet (109);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Triton*: L'accord du *triton* n'est qu'un renversement de l'accord sensible dont la dissonnance est portée à la Basse. D'où il fuit que cet accord ne doit se placer que fur la quatrieme Note du ton, qu'il doit s'accompagner de seconde & de sixte, & se sauver de la sixte (528).

(d) Das durch den Ausdruck Tritonus und seine Synonyme bezeichnete Intervall wird im 18. Jh. meist POSITIV BEWERTET. Allerdings wird der ‚falschen', ‚kleinen' Quinte oder Semidiapente im Unterschied zum Tritonus der Vorzug gegeben. Schon G. Zarlino unterschied den „buono effetto" der „Semidiapente" von der „trista relatione" des Tritonus; als Sonderfall der synkopierenden Quarte könne die Semidiapente gesetzt werden, wenn danach die große Terz als Auflösung folge. Die reine Quinte sei hier schlecht, weil sie im Querstand [H-f] den Tritonus („Tritono per relatione") hervorrufe:

Istitutioni Harmoniche (Venedig [1558] [3]1573): Usaremo etiandio la Quarta sincopata, dopo la quale segua senza alcun mezo la Semidiape(n)te, et dopo questa immediatamente succeda la Terza maggiore; parcioche la Semidiapente è posta in tal maniera, che fa buono effetto; essendo che tra le parti non si ode alcuna trista relatione. Ma non è cosi sopportabile la Quinta, quando casca il Tritono per relatione, secondo il modo mostrato di sopra; come si puo udire nelli due sottoposti essempi (229).

Zu Beginn des 18. Jh. häufen sich in der Lit. positive Beurteilungen der verminderten Quinte, meist mit Hinweis auf die frühere Ablehnung des Intervalls durch die ‚Alten'. So schreibt J. D. Heinichen generell über den Gebrauch von Dissonanzen und speziell in Bezug auf die verminderte Quinte, daß sie in der damaligen Musik das „schönste" ausmache:

Der Gb. in d. Kompos. (Dresden 1728): Wir zehlen hier die 5 ta min. gleichfals unter die Dissonantien, weil sie jederzeit necessario resolviren, i. e. einen halben oder gantzen Ton unter sich gehen muß, (welches wohl von niemandem kan geläugnet werden, man müßte denn in gewissen Fällen die resolutiones Theatrales, nicht kennen.)... Daß aber die 5 ta min. in der Music auf angenehme Art kan gebrauchet werden, solches wiederfähret auch allen übrigen Dissonantien, und eben in diesem Verstande pflegen wir zu sagen, daß die, denen Alten so hart vorgekommene Dissonantien bey unserer heutigen Music, daß schönste ausmachen (106 f., Anm. (k)).

Auch J. Mattheson macht seine Wertschätzung der „lieben kleinen" Quint an verschiedenen Stellen deutlich. Zusammen mit der „durchdringenden größeren Quart" und der „kleineren Septime" bezeichnet er diese Intervalle aufgrund „innerlicher [nichtmathematischer] Eigenschafften" als „drey rührende Günstlinge, oder Favorit-Intervalle". Im Unterschied zur „kleinen Quinte" bleibe die „große Quart" als der eigentliche „Tritonus" eine Dissonanz. Dieser „bey den Alten so verhaßte Triton" leiste aber bei der Auflösung von Sekunden „gute Dienste":

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Noch sind drey vortreffliche und im täglichen Gebrauch (worauf am meisten zu sehen) höchstnützliche, unentbehrliche Intervalle zu betrachten, ehe wir zu den seltenern, übermässigen und mangelhafften schreiten; die iedoch lange nicht von solcher Wichtigkeit sind, ob sie gleich fast zur Mode werden wollen. Diese drey Intervalle sind die liebe kleine Qvint, die durchdringende grössere Qvart, und die bewegliche kleinere Septime...
Octaven, Qvinten, Tertzen, ja, so gar die Qvarten haben zwar eine äusserliche mathematische Gestalt, die leichter abzumessen ist; aber sie haben bey weitem nicht die herrlichen, innerlichen Eigenschafften, als obgenannte drey rührende Günstlinge, oder Favorit-Intervalle...
Der tägliche Gebrauch und ihr ungemeiner Nutz hat die süsse kleine Qvint schier zu einer vom Gehör unwidersprechlichen Consonantz gemacht... (51);
Wiederum ist es auch noch wol keinem Menschen in den Sinn gekommen, aus der grossen Qvart, aus dem Tritono, eine Consonantz zu machen; obgleich alle Bücher vom Wolklange der vermeinten, ächten Qvarten voll sind; sondern die grosse ist und bleibt sowol eine Dissonantz, als die richtige Qvart, so daß die Vergrösserung sie nicht aus ihrer Geschlechts-Art vertreiben kan (254).

In seiner *Critica Musica* (Hbg 1722) polemisiert Mattheson gegen die Meinung, die „Quinta" lasse „kein *majus* noch *minus*" zu (26). Vielmehr rechnet er die alterierten Formen der Quinte zu den „allerelegantesten" Intervallen:

Was die Quintam superfluam eines / und deficientem andern Theils / betrifft / so sind solches gar keine opposita Quintae temperatae, vielweniger vitia, wie sie der Centonarius nennet; sondern es sind die allerelegantesten intervalla, deren man sich vernünfftig bedienen kann. Doch sind sie nicht vor jedem Leyermatz / der nicht weiß / wie er sie angreiffen und gebrauchen soll (26).

Bisweilen wird der Gebrauch dieser Intervalle von den Gesangskompositionen des Kirchenstils ausgenommen und auf weltliche Gattungen eingeschränkt. Der Art. *Triton* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* II (1775), der auch im

WolfL (1787) geringfügig reduziert erscheint, spricht dazu von der „größten Kraft und Schönheit in der Melodie", die durch den Gebrauch des „Triton" und der „falschen Quinte" hervorgerufen werde:

Auch in der heutigen Musik gehört sowol der Triton als seine Umkehrung, die falsche Quinte, unter die verbotenen melodischen Fortschreitungen, doch nur im strengen Kirchenstyl; außerdem aber, und fürnehmlich in Rezitativen, werden beyde bey nachdrücklichen Stellen ohne Bedenken gesetzt, und sind oft von größter Kraft und Schönheit in der Melodie (809 a).

(6) Im 20. Jh. wird der Begriff Tritonus einesteils durch die NEUTRALEN AUSDRÜCKE HALBOKTAVE ODER DEN ZAHLBEGRIFF SECHS ersetzt und andernteils zur Bezeichnung eines besonderen INTERVALLS, DAS ZUR VERMEIDUNG VON HARMONISCHER TONALITÄT GEEIGNET IST, gebraucht. Besonders in den Lehrbüchern der Zwölftonkomposition wird versucht, wohl aufgrund seines meist pejorativen Wortgebrauchs die geschichtlich gewachsene Bedeutung des Ausdrucks Tritonus zu vermeiden und seinen Gegenstand als ein im Rahmen der zwölf Töne gleichwertiges Intervall zu begreifen. Dies führt bisweilen zu einer Ablehnung des Wortes Tritonus. Die an dessen Stelle tretende Benennung des Intervalls durch den einfachen Zahlbegriff „6" erinnert dabei an die ersten mittelalterlichen Definitionen des Begriffs Tritonus, die ihn gleichfalls nur als eine Summe von sechs Halbtönen beschrieben hatten (siehe oben, II. (1)):

H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkompos.* I (Wien [1952] ²1967): Nur für die übermäßige Quart und die verminderte Quint, die ja in der Dodekaphonik auch identisch sind wie alle enharmonischen Umdeutungen, sei ein neuer Name eingeführt: H a l b o k t a v e*);
*) Natürlich nicht als arithmetisches, sondern als geometrisches Mittel betrachtet: c : fis (ges) = fis (ges) : c'. Den Ausdruck „Tritonus", der heute so viel Verwirrung stiftet, möchte ich absolut vermeiden, bzw. nur dort anwenden, wo er am Platze ist: zur Bezeichnung der übermäßigen Quart in tonalen Bereichen (9, mit Anm.);
E. Krenek, *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* (engl. New York 1940), übers. von H.-Kl. Metzger (Mainz 1952): Das aus sechs Halbtönen gebildete Intervall, die verminderte Quint, die die Oktave in zwei gleiche Teile teilt, ist als neutrales Intervall anzusehen.
Da die harmonischen Beziehungen der tonalen Musik in der atonalen Musik keine Rolle spielen, sind Bezeichnungen wie „große Terz", „reine Quart", „verminderte Quint" usw. gegenstandslos. In diesem Buch werden sie gelegentlich verwandt, um der Gewohnheit des Lesers entgegenzukommen. Worauf es in der Atonalität tatsächlich ankommt, ist nur die Summe der Halbtöne eines Intervalls. So können wir die Intervalle durch die folgende Numerierung kennzeichnen: [Beispiel: für c-fis und c-ges steht die Zahl 6] (17).

Dagegen weist H. Eimert auf den besonderen Charakter des mit dem Namen Tritonus verbundenen Intervalls in bezug auf die Vermeidung harmonischer Tonalität hin:

Lehrbuch d. Zwölftontechnik (Wiesbaden [1950] ²1952): Der Tritonus... hat schon die mittelalterlichen Theoretiker ständig beunruhigt. Im „mi contra Fa" zeigt er insgeheim schon die ersten Spuren seiner „atonalen" Tendenz... Bezieht man ihn auf die Oktave, so halbiert er sie, und zwar in einer tonal durchaus verdächtigen Weise. In der Tonart hat der Tritonus eine sperrende Funktion, er verhindert das Austreten der Tonart aus dem diatonischen Gleis. Genau umgekehrt, nämlich aufschließend, verhält er sich, wenn man ihn auf die Quinte bezieht, zu der er in ein anreizendes Leittonverhältnis tritt...
Krenek bestimmt den Tritonus als ein „neutrales Intervall, das die Oktave in zwei gleiche Teile teilt" — eine Auffassung, die den letzten Rest von Tritonus-Unarten zu tilgen scheint. Dagegen bleibt zu bedenken, daß der Tritonus nicht nur aus sechs Halbtönen besteht, sondern daß er selbst der siebte Ton ist, deren es im ganzen zwölf gibt (12f.).

In besonderer Weise bewertet P. Hindemith das Tritonus-Intervall. Es steht in seiner „Reihe 2", in der die mus. Intervalle in eine hierarchische Abfolge gebracht sind, an letzter Stelle und bildet so den Gegenpol zur Oktave. Auch für die Bewertung des Spannungsgehaltes von Akkorden sei es notwendig, zwischen „Akkorden mit Tritonus, und solchen, die ihn nicht enthalten", zu unterscheiden:

Unterweisung im Tonsatz I (Mainz [1937] ²1940): Zur Vervollständigung der Reihe 2 fehlt uns noch ein Intervall: der Tritonus... Der Tritonus bildet mit keinem anderen Intervall ein Paar, er steht rechts der Intervallpaare allein als Gegenstück zur Oktave, welche an der linken Flanke der Reihe den abgesonderten Eckplatz innehat (104);
Die Reihe 2 zeigte uns links und rechts von den Intervallpaaren gesondert stehend die Oktave und den Tritonus. Die Oktave ist für die Akkordbestimmung ohne Bedeutung, da sie als Verdopplung eines Akkordtones nur das Gewicht dieses Tones vermehrt, den harmonischen Inhalt des Akkordes aber nicht wesentlich verändert. Der Tritonus hingegen überträgt seine früher geschilderten Eigenarten auf die Akkorde dergestalt, daß sie einen Teil seiner harmonischen Unbestimmtheit, aber auch seine Zielstrebigkeit mitübernehmen. Es besteht also ein wesentlicher Unterschied zwischen Akkorden mit Tritonus und solchen, die ihn nicht enthalten... (119).

(7) In der Lehre der Zwölftonkomposition spielt die Kategorie des Tritonus bei der BILDUNG VON ALLINTERVALLREIHEN UND SYMMETRISCHEN REIHEN eine wichtige Rolle.
Wiederholt wird darauf hingewiesen, daß bei der Konstruktion von Allintervallreihen alle möglichen Intervalle in einer Richtung angeordnet werden müssen. Daraus ergibt sich aber ein Gesamtumfang der Reihe von 5 1/2 Oktaven, woraus folgt, daß der Abstand zwischen dem ersten und dem zwölften Ton immer ein „Tritonus" sein muß:

E. Krenek, *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* (engl. New York 1940), übers. von H.-Kl. Metzger (Mainz 1952), *All-Intervall-Reihen*: Um Reihen zu gewinnen, die alle elf zwischen den zwölf Tönen möglichen Intervalle enthalten, ist es notwendig, die Töne in einer Richtung anzuordnen, entweder aufsteigend oder absteigend...
Da die Gesamtsumme der von elf Intervallen (1+2+3+4+5+6+7+8+9+10+11) eingeschlossenen Halbtöne 66 beträgt, muß jede Elf-Intervall-Reihe... über 5 1/2 Oktaven gehen. Da die Hälfte der Oktave das Tritonusintervall ist, muß der letzte Ton jeder Elf-Intervall-Reihe der Tritonus des ersten Tons sein (50);
H. Eimert, *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* (Wiesbaden [1950] ²1952): Der Endpunkt einer solchen Reihe [sc. der Allintervallreihe] (das 66. Intervall oder der 67. Ton) ist immer der Tritonus des Ausgangstones, weil 67 Töne 5 1/2 Oktaven oder 11 Tritoni sind (22).

Eine bedeutsame Funktion wird dem Tritonus auch bei der Errichtung von symmetrischen Reihen als besonderen Formen der Allintervallreihen zugeschrieben, da er hier als nichtumkehrbares Intervall die Symmetrieachse einer Reihe zwischen dem sechsten und siebten Ton bilden kann:

Krenek, *op. cit.*, *Symmetrische Elf-Intervall-Reihen*: Die Anordnung im unteren System zeigt, daß die zweite Hälfte der Reihe die rückläufige (transponierte) Form der ersten Hälfte ist... In allen Reihen dieser Art tritt in jeder Hälfte je eine Dreiklangsbrechung auf...; sie haben das neutrale Intervall von sechs Halbtönen („verminderte Quint") in der Mitte, zwischen dem sechsten und siebenten Ton. Der letzte Ton jeder solchen Reihe muß natürlich wiederum der Tritonus des ersten sein (51);
Eimert, *op. cit.*: Alle diese Reihen haben in der Mitte die Zahl „6"; musikalisch heißt das, daß in ihnen das sechste Intervall aus sechs Halbtonstufen besteht, also ein Tritonus ist. Ferner hat diese Reihe folgende zwei Eigenschaften: die Intervalle der ersten Hälfte wiederholen sich in der zweiten Hälfte von rückwärts (im „Krebs"), und die im nächsten Beispiel durch die sechs Klammern bezeichneten Notenpaare stehen im Tritonusverhältnis zueinander: [Beispiel] (23).

Lit.: H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh., Bln (1898) ²1921; M. Appel, Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktrakt., Bottrop 1935; W. Rogge, Das romantische Klangbild im Spiegel d. Tritonus, Mf IX, 1956; H. P. Gysin, Studien zum Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter, Zürich 1959; Gh. Firca, Der Beitr. d. Tritonus zur Entwicklung konstruktiver Prinzipien, Kgr.-Ber. Bonn 1970; W. Frobenius, Johannes Boens Musica u. seine Konsonanzenlehre, Freiburger Schriften zur Musikwiss. II, Stuttgart 1971; Fr. Reckow, Aspekte d. Ausbildung einer lat. mus. Fachsprache im Mittelalter, Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972; E. Kreft, Der Tritonus als Strukturintervall in bestimmten musikprogrammatischen Zusammenhängen, Musik u. Bildung V, 1973; Kl.-J. Sachs, Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh.. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre u. zu d. Quellen, BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974; W. Drabkin, Art. Tritone, New GroveD XIX, 1980; M. Masi, Boethian Number Theory. A translation of the De Institutione Arithmetica, Amsterdam 1983; M. Haas, Die Musiklehre im 13. Jh. von Johannes de Garlandia bis Franco, in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, Gesch. d. Musiktheorie, Bd. V, hg. von Fr. Zaminer, Darmstadt 1984; Kl.-J. Sachs, Die Contrapunctus-Lehre im 14. u. 15. Jh., ibid.; H. G. Bauer, „Fehler im System" als Sinngebung in Neuer Musik, Musik u. Bildung XVIII, 1986.

Michael von Troschke, Hamburg 1989

Tropus

lat. tropus, Wendung, Richtung, Art und Weise, Gesinnung, Charakter, aus griech. τρόπος, von griech. τρέπειν, wenden, die Richtung ändern;
ital. tropo, seit dem Ende des 14. Jh.; engl. trope, seit 1533, daneben troppes, 1740; dtsch. Tropus, seit 1638; franz. trope, seit 1690;
der Ausdruck tropar (lat. liber trop(h)arius, troparium, troperium, trop(h)onarius) bezeichnet seit um 1000 einen Kodex bzw. einen Abschnitt darin, der neben anderen liturgischen Gesängen eine deutliche Anzahl von Tropen enthält. Ein Inventar aus dem Jahr 1003 verzeichnet ein „troparium… cum tabulis eburneis" (eine Kopie davon aus dem 16. Jh. enthält die Hs. Trier, Stadtbibl. 1759/82; zit. nach: E. C. Teviotdale, Art. *Troper*, New GroveD, London [2]2001, XXV, 794 b). J. Beleth definiert trophonarius als ein Buch, das Gesänge, unter anderem auch „tropi", enthält: „Et est trophonarius liber quidam, in quo continentur quidam cantus, qui dicuntur cum introitu misse a monachis maxime. Et uocantur *tropi* et *sequentie* et *Kyrieleison* et *neume*" (*Summa de ecclesiasticis officiis* [1160–64], Kap. LIX; ed. Douteil, Turnhout 1976, II, 107 f.). Eine Inventarliste der Bibl. de Saint-Aubin d'Angers aus dem 12. Jh. listet 14 „Troparii" auf (zit. nach: *Le Cabinet des Mss. de la Bibl. Nationale* [Paris] II, hg. von L. Delisle, Paris 1874, 487); der mit tropus verwandte Ausdruck troparion, der einen einstrophigen Hymnus der byzantinischen Liturgie bezeichnet, wird hier nicht berücksichtigt (vgl. dazu Art. *Troparion*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 996 a, sowie Chr. Hannick, Art, *Byzantinische Musik*, Abschn. II, MGG, *Sachteil* d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995, 290).

I. Das mus. Begriffswort tropus hat seine Vorgeschichte in UMGANGSSPRACHE UND RHETORIK DER GRIECHISCHEN ANTIKE.
(1) Vorterminologisch begegnet τρόπος in musikbezogenen Texten in der Bedeutung von ART BZW. STIL.
(2) Τρόπος bzw. tropus bezeichnet in der Rhetorik den UNEIGENTLICHEN, BILDLICHEN GEBRAUCH EINES WORTES.

II. Seit dem 4. Jh. wird τρόπος bzw. tropus auf eine FIXIERTE ANORDNUNG VON GANZ- UND HALBTÖNEN übertragen.
(1) Der Ausdruck benennt eine charakteristische TONFOLGE.
(2) Daneben wird seit dem 16. Jh. unter tropus die MELODISCHE FORMEL DER SCHLUSSWORTE DER DOXOLOGIE DER ANTIPHONISCHEN MESS- UND OFFIZIUMSPSALMODIE verstanden.

III. Zu Beginn des 6. Jh. setzt das Begriffsverständnis von tropus als MELODIEVERLAUF ein.
(1) Cassiodorus versteht unter tropus einen GESANG.
(2) Seit dem 10. Jh. bezeichnet tropus die in das seit dem 8. Jh. bestehende Repertoire des einstimmigen liturgischen Chorals EIN- ODER ANGEFÜGTEN GESÄNGE mit biblischem oder nichtbiblischem Text.
(3) Mitunter wird seit dem Ende des 19. Jh. eine Verwandtschaft oder auch Identität zwischen tropus und anderen nachträglich zum gregorianischen Repertoire hinzugefügten mus. Elementen wie PROSA UND SEQUENZ gesehen.

I. Das mus. Begriffswort tropus hat seine Wurzeln in UMGANGSSPRACHE UND RHETORIK DER GRIECHISCHEN ANTIKE.

(1) Vorterminologisch begegnet τρόπος in musikbezogenen Texten in der Bedeutung von ART BZW. STIL.
Platon versteht tropos noch sehr allgemein als Art, wenn er „die Art des Gesangs und der Lieder" sowie „eine neue Art des Singens" erwähnt:

Politeia (5./4. Jh. vor Chr.) III, 397 c: Οὐκοῦν μετὰ τοῦτο, ἦν δ' ἐγώ, τὸ περὶ ᾠδῆς τρόπου καὶ μελῶν λοιπόν; (ed. Burnet, Oxford 1902, o. S.);
IV, 424 c: μὴ πολλάκις τὸν ποιητήν τις οἴηται λέγειν οὐκ ᾄσματα νέα, ἀλλὰ τρόπον ᾠδῆς νέον, καὶ τοῦτο ἐπαινῇ (o. S.).

Aristoxenos spricht von den „Arten bzw. Weisen der Liedverfertiger":

Elementa harmonica (Mitte/zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) II, 40: …τοὺς τῶν μελοποιϊῶν τρόπους… (ed. da Rios, Rom 1954, 50, 21).

In nachchristlicher Zeit wird der Ausdruck offenbar nicht mehr nur in allgemeiner Bedeutung, sondern daneben auch im Sinne von Stil verstanden. Pseudo-Plutarchos erwähnt Neuerungen des Terpander, durch die ein „schöner Stil" in die Musik eingeführt worden sei:

De musica (zw. 45 u. 120) XII: Προτέρα μὲν γάρ ἡ Τερπάνδρου καινοτομία καλόν τινα τρόπον εἰς τὴν μουσικὴν εἰσήγαγε (ed. Lasserre, Olten u. Lausanne 1954, 116, 25).

Aristeides Quintilianus nennt drei „Stile" (tropoi) von Musik (→ *Melopoiia* I. (1)–(2)), dithyrambikos, nomikos und tragikos:

De musica (zweite Hälfte 2. Jh. oder später) I, 12: τρόποι δὲ μελοποιίας γένει μὲν γ̄· διθυραμβικὸς νομικὸς τραγικός (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 30, 1–2).

Diese drei mus. Stile versucht J. Mattheson im 18. Jh. auf die Musik seiner Zeit zu übertragen; den Tropus nomikus ordnet er dem Kammerstil zu, den Tropus dithyrambicus dem Kirchenstil und den Tropus tragicus dem Theaterstil:

Große General-Baß-Schule (Hbg [2]1731): Sehr merckwürdig kömmt mir deswegen vor eine schöne, bey dem Aristide... befindliche Stelle, wo es ausdrücklich heißt: D a ß d i e m u s i c a l i s c h e n S t ü c k e, o d e r S ä t z e, a u f f ü n f f e r l e y W e i s e v o n e i n a n d e r u n t e r - s c h i e d e n s i n d...
4. Am S t y l, als worin die wahren griechischen Modi... bestunden, von dem Ton gantz unterschieden waren, und mit demselben wenig oder nichts gemein hatten. Das hiessen denn nomische, dithyrambische, tragische Modi, oder Tropi (68 f.);
...kömt mirs fast vor, als ob bey der obigen griechischen Abtheilung der Troporum *No.* 4. just die drey Haupt-Gattungen unsers heutigen Composition-Styls anzutreffen wären. Der Tropus nomicus würde sich auf lauter Moral-Sachen, und solche weise Sprüche beziehen, in welchen die Alten ihre vornehmste Lebens-Regeln und Tugend-Gesetze verfasset... Das wäre denn ein altes Vorbild unsers neuen Kammer-Styls, und des ihm angehörigen. D e r T r o p u s dithyrambicus, weil er dem Baccho zu Ehren in die Tempel eingeführet worden, mögte die Stelle des Kirchen-Styls der Griechen vertreten: und der tragicus Tropus gehörte denn wol, ohne Einrede, zum theatralischen Styl (70).

(2) Τρόπος bzw. tropus bezeichnet in der Rhetorik den UNEIGENTLICHEN, BILDLICHEN GEBRAUCH EINES WORTES und dient als Oberbegriff für verschiedene rhetorische Figuren wie Metapher, Allegorie, Hyperbaton u. a.
Tryphon benennt mit tropos die übertragene Ausdrucksweise der Rede gegenüber Kyriologia (κυριολογία) als der wörtlichen:

Peri tropon (1. Jh. vor Chr.): Φράσις ἐστὶ λόγος ἐγκατάσκευος, ἢ λόγος κατά τινα δήλωσιν περισσοτέραν ἐκφερόμενος, τῆς δὲ φράσεως εἴδη εἰσὶ δύο, κυριολογία τε καὶ τρόπος (ed. Spengel, *Rhetores graeci*, Bd. III, Lpz. 1856, 191, 3–5).

Im Zusammenhang mit tropos wird häufig der Aspekt des Schmucks und der Zierde erwähnt. So verbindet Tryphon mit tropos eine Ausdrucksweise, die über die Darstellung der wörtlichen Bedeutung hinausgehend stärker ausgeschmückt ist, als es notwendig wäre:

ibid.: τρόπος δέ ἐστι λόγος κατὰ παρατροπὴν τοῦ κυρίου λεγόμενος κατά τινα δήλωσιν κοσμιωτέραν ἢ κατὰ τὸ ἀναγκαῖον (191, 11–13).

Bei der Übernahme des griech. Ausdrucks ins Lateinische sind die Erklärungen diffus und wenig konkret; es wird von „Vertauschung in der Rede" (Cicero), von „der Veränderung eines Worts von der eigentlichen Bedeutung in eine andere" (Quintilianus) und von der „Verschiebung von der eigentlichen Bedeutung hin zu einer uneigentlichen Ähnlichkeit" (Isidorus, Beda) gesprochen. Beda schließlich zählt die verschiedenen Erscheinungsweisen von tropus auf, was zum besseren Verständnis der Aussagen beiträgt. Konstant bleibt jedoch die Hervorhebung der Funktion der Ausschmückung:

M. T. Cicero, *Brutus* (46 vor Chr.) 17, 69: ornari orationem Graeci putant, si verborum immutationibus utantur, quos appellant τρόπους... (ed. Barwick, Freiburg u. Würzburg [2]1981, 43);
M. F. Quintilianus, *De inst. oratoria* (zw. 90 u. 100) VIII, 6, 1: τρόπος est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio (ed. Radermacher u. Buchheit, Bd. II, Lpz. [6]1971, 113);
Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* (um 630) I, 37, 1: DE TROPIS. Tropos Graeco nomine Grammatici vocant, qui Latine modi locutionum interpretantur. Fiunt autem a propria significatione ad non propriam similitudinem (ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.);
Beda Venerabilis, *De schematibus et tropis* (erstes Drittel 8. Jh.) II *De tropis:* Tropus est dictio translata a propria significatione ad non propriam similitudinem ornatus necessitatisve causa. Sunt autem tropi, qui Latine modi vel mores interpretari possunt, tridecim: metafora, catachresis, metalemsis, metanomia, antonomasia, epitheton, sinecdoche, onomatopoeia, perifrasis, hyperbaton, hyperbole, allegoria, omoeosis (ed. Kendall, Saarbrücken 1991, 182).

Im Italienischen läßt sich der Ausdruck zunächst bei G. Boccaccio nachweisen; er erwähnt als eine Art von tropo die Ironie, nämlich das Gegenteil von dem zu sagen, was man eigentlich sagen möchte:

Comento alla Divina Commedia (um 1373): Usa qui l'autore [sc. Dante Alighieri] un tropo, il quale si chiama „ironia", per vocabolo contrario mostrando quello che egli intende di dimostrare... (ed. Guerri, Bari 1918, I, 154).

Als Terminus der Rhetorik wird tropus seit dem 16. Jh. hauptsächlich in Lexika behandelt. Auch hier bleiben die Erläuterungen zunächst vage, wie bei Estienne, der zum einen „modus" und „figura" anführt, womit er sich vermutlich auf die Rhetorik bezieht, zum anderen den Wortsinn knapp als „Umwendung" erläutert. Eine ausführlichere Erklärung von tropus als rhetorischem Begriff bietet wohl erstmals Furetière:

R. Estienne, *Dictionnaire seu lat. linguae thesaurus* (Paris 1536): TROPUS, tropi... Dici potest modus, figura, conuersio (1678 a);
A. Furetière, *Le dictionnaire universel* (Den Haag 1690), Art. *Trope:* Terme de Rhetorique, qui signifie autrement *figure*... C'est une elocution par laquelle la propre & la naturelle signification d'un mot est changée en une autre. Ce mot vient du Grec *tropos*, qui signifie *mutation*, changement (III, o. S.).

Im Englischen begegnet trope wohl erstmals bei W. Tyndale. In *An Answer to Sir Thomas More's Dialogue, The Supper of the Lord*... (Antwerpen 1533; Autorschaft nicht ganz eindeutig, als Verfasser wird auch G. Joye erwogen, siehe *The Work of William Tyndale* I, hg. von G. E. Duffield, Appleford, Berkshire 1964, XL) geht es um die Frage der Transsubstantiation. Tyndale verwendet den Ausdruck trope im obenge-

nannten Verständnis, zählt aber im Gegensatz zu Beda Venerabilis die Allegorie nicht dazu:

Besides this, if ye [sc. Th. Morus] be so sworn to the literal sense in this matter, that ye will not in these words of Christ, „This is my body," &c., admit in so plain a speech no trope, (for allegory there is none, if ye knew the proper difference of them both, which every grammarian can teach you;)... (ed. Walter, Cambridge 1850, 243).

Im deutschsprachigen Raum wird gelegentlich versucht, tropus durch ein dtsch. Wort zu ersetzen; so bezeichnet J. Chr. Gottsched tropus als „verblümte Redensart" (*Handlexicon*, Lpz. 1760, Art. *Redensarten, verblümte*, 1377), während J. G. Sulzer „Ableitung" vorschlägt:

Allgemeine Theorie d. Schönen Künste II (Lpz. 1774), Art. *Tropen*: Könnte im Deutschen durch Ableitungen gegeben werden. Denn die Tropen sind nichts anders, als Ableitungen der Wörter und Redensarten auf andre Bedeutungen (1184 b).

Seit dem Ende des 18. Jh. heben manche Theoretiker bei dem Wort den Aspekt der Bildhaftigkeit hervor. Sulzer etwa verbindet mit tropus Nachdrücklichkeit und Anschaulichkeit:

Gar ofte entstehen die Tropen aus dem Bestreben nachdrüklich zu seyn, und das, was man sagen will, dem anschauenden Erkenntniß vorzubilden. So sagt man: E r b r e n n t v o r Z o r n (ibid.).

Die „uneigentliche" Bezeichnung entspricht für Jeitteles der „bildlichen", die das Gefühl anspricht. Der Aspekt des Bildlichen kommt ebenfalls bei Grimm zum Ausdruck:

I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexicon* (Wien [1835–37] [2]1839): T r o p e , T r o p i s c h..., jede rhetorische und poetische Ausdrucksform, welche die Vorstellung verändernd, statt ihrer eigentlichen Bezeichnung eine uneigentliche hinstellt, nämlich die bildliche, welche der Sprache höheres Leben und Frische verleiht, durch die besondere Anschaulichkeit der Bezeichnung auf die Einbildungskraft und das Gefühl wirkt (II, 399);
J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* XI, 1, II (Lpz. 1952), Art. *Tropus*: bildlicher ausdruck, redeweise, sinnbild... (895).

Der Art. *Trope* des *Dictionnaire de la conversation* XVI (Paris [2]um 1850) verbindet die Bedeutung der als trope bezeichneten Sache mit der Erklärung der Wortbedeutung im Sinne von wenden, umkehren:

...figure de mots par laquelle on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas la sienne, et ainsi appelée parce que quand on prend un mot dans le sens figuré, on le *tourne*, pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie pas dans le sens propre (683 b).

II. Seit ungefähr dem 4. Jh. wird τρόπος bzw. tropus auf eine FIXIERTE ANORDNUNG VON GANZ- UND HALBTÖNEN bezogen.
Ein konkreter Zusammenhang mit den oben, I. (1)–(2), angesprochenen Verwendungen von tropus ist nicht erkennbar; allenfalls kann allgemein eine Verbindung mit der Bedeutung Art und Weise (I. (1)) gesehen werden. Mit dem rhetorischen tropus-Verständnis (I. (2)) gibt es hingegen keine Berührungspunkte.

(1) Der Ausdruck benennt eine charakteristische TONFOLGE (→ *Modus* II. (1) u. III. (1)(a)). Die Differenzierung zwischen tropus, modus und tonus (→ *Tonos* VI. (4)) ist lange Zeit nicht eindeutig. Teils werden sie als gleichbedeutend im Sinne einer Tonskala aufgefaßt, teils wird zwischen zwei oder gelegentlich allen drei Wörtern unterschieden.
Gaudentios und Alypios benutzen tropos und tonos im erwähnten Sinne synonym; Alypios nennt darüber hinaus die Namen bestimmter Regionen, die zur Charakterisierung und Benennung der einzelnen Tonarten dienen:

Gaudentios, *Introd. harmonica* (4. Jh.) XX: καθ' ἕκαστον γὰρ τρόπον ἢ τόνον διαφέροντες τῇ τάσει πάντες πάντων οἱ φθόγγοι γίνονται (JanS, 347, 22–23);
Alypios, *Introd. musica* (3./4. Jh.) III: ...τοὺς λεγομένους τρόπους τε καὶ τόνους, ὄντας πεντεκαίδεκα τὸν ἀριθμόν (JanS, 367, 19–21);
Λυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος (368, 17–18);
Ὑπολυδίου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος (370, 1).

Martianus Capella verwendet tonus und sonus synonym im Sinne von Einzelton (→ *Tonos* I.; *Sonus* III. (2)) und unterscheidet davon tropus als Bezeichnung für Tonart; er nennt fünf Haupttonarten, zu denen jeweils eine Hypo- und eine Hypertonart gehören, so daß er wie Alypios 15 Tonarten zählt:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (vor 439) IX, 931: Tonus igitur idem plerumque appellatur et sonus. verum soni sunt per singulos quosque ac per omnes tropos numero XVIII (ed. Willis, Lpz. 1983, 357);
935: Tropi vero sunt quindecim, sed principales quinque, quibus bini tropi cohaerent: id est Lydius, cui adhaerent Hypolydius et Hyperlydius, secundus Iastius, cui sociatur Hypoiastius et Hyperiastius... (359).

Modi definiert Boethius als „Zusammenklänge, die aus den (verschiedenen) Oktavgattungen hervorgehen". Tropi wiederum sind für ihn charakterisiert durch eine jeweils bestimmte Zusammensetzung von Ganz- und Halbtönen:

De inst. mus. (um 500) IV, 15: Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant. Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 341, 19–22).

Der anon. Verfasser der *Alia Musica* (9. Jh.) versteht die Ausdrücke modus und tropus vermutlich in ähnlicher Weise wie Boethius. Tropus deutet er als eine bestimmte Tonfolge innerhalb eines größeren festgelegten Tonrahmens (modus). Tonus wiederum verwendet er im Sinne von Ganzton (→ *Tonos* II.) – den Halbton nimmt er ausdrücklich aus – und nennt ihn das Maß bzw. die Grundlage aller tropi:

His praemissis, ad 8. troporum, quos Latini modos nuncupant, dispositionem veniamus. Primoque sciendum quod tropus de graeco in latinum conversio dicitur, idcirco quod, excepta sua proprietate, alter in alterum convertitur. Toni vero ideo dicuntur quod, exceptis semitoniis, ipsi omnium troporum communis mensura sint. Modi etiam dicti sunt, eo quod unusquisque troporum proprium modum teneat nec mensuram excedat (ed. Chailley, Paris 1965, 105).

In der *Musica enchiriadis* gelten tropus, modus und tonus als identisch, wie die Überschrift zu Kap. IX belegt. Der Anon. definiert modi und tropi im Sinne von „species modulationum", als bestimmte Arten der Klänge, nämlich die vier Töne (protus, deuterus usw.) mit ihren Unterteilungen authentisch und plagal:

Musica Enchiriadis (vor 900) IX: Quid sit inter ptongos et sonos, inter tonos et epogdoos, quid etiam toni et modi sive tropi, particulae quoque, quid diastema et sistema (ed. Schmid, München 1981, 20, Überschrift);
Modi vel tropi sunt species modulationum, de quibus supra dictum est, ut protos autentus vel plagis, deuteros autentus vel plagis, sive modus Dorius, Frigius, Lidius, et ceteri, qui ex gentium vocabulis sortiti sunt nomina (22, 18–21).

Hermann von Reichenau erwähnt ebenfalls die Tonarten, vier authentische und vier plagale; tropus erklärt er als ein auf ein Ganzes hin durchgearbeitetes und geeignetes Maß (→ *Modulatio* I. (1)) von berechneten Zwischenräumen innerhalb der Töne eines Oktavrahmens:

Musica (vor 1054): Tropus est inter unumquodque diapason multarum vocum ratis effecta intervallis apta in unum corpus modulatio. Tropi autem sunt quatuor in natura; sed sicut praedictum est propter specialitatem acuminis et gravitatis subdividuntur in quatuor. Sunt ergo simil octo. Quorum quatuor autentici, id est auctorales, quatuor plagae, id est laterales vel subiugales sunt (ed. Ellinwood, Rochester 1936, 31).

Tropi gelten auch als „species cantilene", als Erscheinungsweisen bzw. Gestalten einer Melodie (→ *Cantilena* III. (6)). Der anon. Verfasser der Hs. München, Bayerische Staatsbibl. Clm 9921 (1064), erwähnt vier Modi ohne die Nennung von authentisch und plagal. Die synonyme Verwendung von tropus und tonus hält er für falsch, ohne dies allerdings zu begründen. Tropus erläutert er als eine charakteristische, am Anfang oder im Verlauf eines Gesangs erkennbare Abfolge von Tönen:

Modi uocum sunt proprietates quedam specierum cantilene id est troporum. Ipsi enim quatuor tropi quos naturales et indifferentes dicimus quatuor species cantilene... Quatuor ergo troporum singuli, quos abusiue tonos uocamus, proprias habent neumarum qualitates, ex quibus mox in initio uel etiam in medio cuiusque cantus a musicis agnoscitur, cuius tropi sit quod cantatur (H. Sowa, *Zur Hs. Clm 9921*, AMl V, 1933, 63).

Einige Theoretiker versuchen zu erklären, was das Wort tropus bedeutet, so etwa Aribo, der tropus mit dem Wort Umkehr bzw. Umkehrung (reversio) in Verbindung bringt:

De musica (zw. 1068 u. 1078), Cap. *Cur dicantur tropi*: Tropi dicuntur a reversione; quia ubiubi cantus incipiat, quocumque ascendat seu descendat, ad ultimum in finalis revertitur domicilium (CSM 2, 33: 76).

Erläutert Aribo den Namen mit der Umwendung der melodischen Linie zum Schlußton hin, so bezieht V. Galilei die Bedeutung der Wendung im Wort tropus auf den Wechsel im Tonsystem bei der Transposition einer Skala:

Dialogo della musica antica et della moderna (Florenz 1581): ...le constitutioni de quali [sc. tuoni], furono da gli antichi Greci nominate per diuersi rispetti, con questi tre nomi differenti di suono & di senso; cioè, Tuoni, Tropi, & Iti. Iti percioche dimostrauano il costume; Tropi, perche nel passare dall'vno all'altro si riuolgeua il Systema; e Tuoni, rispetto all'acutezza & grauità (65).

Bei Galilei wird ersichtlich, daß tropus nur noch ein historischer Begriff ist. Wie Galilei führt auch J. Mattheson den Ausdruck auf die griech. Antike zurück, ohne zu berücksichtigen, daß er auch im lat. Mittelalter in Gebrauch war. Mattheson versteht unter modus eine gewisse Gesetzmäßigkeit und bringt das von ihm als griech. Äquivalent genannte Wort tropus in die Nähe von griech. nomos, Gesetz. Die Gesetzmäßigkeit von tropus besteht für Mattheson in dem festgelegten jeweiligen Ambitus einer Tonart, dessen Grenztöne nicht überschritten werden dürfen. Auch für J. Grassineau bedeutet tropos so viel wie Gesetz:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Weil im diatonischen Klang-Geschlechte die eine Ton-Art, in Ansehung der Endigungs-Note, von ihrer Nachbarin ordentlich so weit entfernet lieget, als das Intervall eines gantzen oder grossen halben Tons ausmacht; so bekommen sie alle 24 daher die Benennungen der Tone oder Ton-Arten. Modi aber heissen sie, weil in ihnen eine gewisse eigene Art und Weise, Maaß und Richtschnur enthalten, wie weit und mit welchen Klängen in ieder Octaven-Gattung verfahren werden soll. T r o p i und N o m i wurden sie von den Griechen genannt. Ein solcher systematischer Tropus hatte die Bedeutung, daß der Gesang, wenn er seine vorgeschriebene Höhe oder Tieffe erreichet, selbige nicht überschreiten, sondern wieder um oder zurück kehren muste (61);
GrassineauD (London 1740): TROPPES, *Laws*. See MODO and TUONO (306).

A. von Dommer wiederum richtet bei der Erklärung dessen, was tropus darstellt, das Augenmerk (wie der anon. Verfasser der Hs. München, Bayerische Staatsbibl. Clm 9921) auf den charakteristischen Melodieverlauf von tropus, an dem die jeweils zugehörige Tonart erkennbar ist:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Tropus*: Jeder der acht Kirchentöne hatte seinen eigenen Tropus... Der Melodiegang des Tropus entsprach der Repercussion und Modulation derjenigen Tonart, der er angehörte, und trug somit dazu bei die Tonart kenntlich zu machen (893).

Überwiegend wird seit dem 19. Jh. tropus als Tonart verstanden, häufig in synonymer Verwendung mit modus und tonus:

DommerL, loc. cit.: Bei den alten Schriftstellern kommt der Ausdruck *Tropus* häufig gleichbedeutend mit *Modus*, *Tonus*, Octavgattung vor, insofern die Octavgattungen mit ihren festen Modulationsregeln eigentlich schon selbst gewisse Melodienformeln sind (893);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Tropus*: die Tonart, Octavgattung in der alten Musik (726 a);
RiemannL (Lpz. [5]1900), Art. *Tropi*, *Tropen*: ...im Gregorianischen Gesang... s. v. w. *Toni*, *Modi*, d. h. Tonarten... (Kirchentöne) (1163 a);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Trope*: In certain medieval treatises, synonym for *modus*, *tonus*, i. e., church mode (768 a);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Tropus*: Als Terminus der mittelalterlichen Musiklehre bezeichnet das aus dem griechischen Musikschrifttum übernommene Wort Tropus neben Modus und Tonus die... Kirchentöne (996 b).

(2) Seit dem 16. Jh. wird unter tropus die MELODISCHE FORMEL DER SCHLUSSWORTE DER KLEINEN DOXOLOGIE DER ANTIPHONISCHEN MESS- UND OFFIZIUMSPSALMODIE verstanden. Wie in den Belegen des vorangehenden Abschn. handelt es sich auch hier um eine jeweils bestimmte Abfolge von Tönen.
Als Doxologie (von griech. δοξολογία, Lobpreisung) wird der Lobgesang der christlichen Liturgie zur Verherrlichung der Dreifaltigkeit bezeichnet. Es werden zwei Formen unterschieden: die große Doxologie (Doxologia maior), die im *Gloria in excelsis* der Messe besteht, und die kleine Doxologie (Doxologia minor) mit dem Text „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen", die am Ende eines Psalms gesungen wird (die Schlußworte „saeculorum, amen" werden häufig mit den Vokalen EUOUAE abgekürzt). Die als Tropus bezeichnete melodische Formel auf diesen Worten hat die Aufgabe, den letzten Vers des Psalms und die sich anschließende Antiphon in klanglich ausgewogener Weise miteinander zu verbinden.
Jede Tonart hat ihren eigenen „Tropus" (bzw. deren mehrere, um einen harmonischen Übergang zu ermöglichen). Er ist G. Rhaw zufolge mit wenigen kleinen Zeichen umschrieben und gewährleistet die Aufrechterhaltung der Harmonie eines Cantus (tenor wird hier vermutlich als Synonym zu tropus gebraucht; → *Tenor* I. (6)):

Enchiridion utriusque musicae pract. (Wittenberg [1517] 1538), Abschn. *De tropis tonorum*: Est prætereа tono suus cuique tropus, qui pauculis quibusdam notulis circumscribitur, puta qui cantus incepti harmoniam incorruptam contineat, hos vulgo tenores tonorum nuncupamus... (f. F iij).

M. Praetorius erklärt tropus als kurze Melodie, die, beginnend mit dem Reperkussionston (sc. tenor; → *Tenor* I. (5)) der entsprechenden Tonart, am Ende einzelner Psalmverse angewendet wird:

Syntagma mus. I (Wittenberg 1615): Cumque Veteres, *Tonorum tropos* triplices numeraverint; Psalmorum, Introituum & Responsoriorum: hîc *Tropus* nihil aliud est, quàm brevis Melodia, cuiusque Toni repercussione incipiens, quæ singulis Psalmorum versibus in fine adhibetur (65).

Bei L. Ribovius wird ersichtlich, daß offenbar nicht immer nachzuvollziehen ist, warum die melodische Formel der Doxologie tropus genannt wird. Bei der Übersetzung des Wortes tropus setzt er „Umwendung" und „Veränderung" in eins und erkennt in der je nach Tonart jeweils anderen („veränderten") Schlußformel die Begründung für den Namen tropus:

Enchiridion mus. (Königsberg 1638): *Tropus* ist die letzte SchlußClausel des Psalms oder *Magnificat*... vnd wird zu ende einer jeglichen *Antiphonen* gefunden, über dem Wort *EVOVAE*...: wird daher *Tropus* genennet, weil er in allen *Tonis* vmbgewechselt, vnd verändert wird; Denn es hat ein jeglicher seine gewisse art vnd weis{s}e zu schliessen, da doch der anfang oder erste anstimmung in etlichen *Tonis* übereinkommet, als in dem 1. vnnd 6., *item* im 2. vnd 8. (122 f.).

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird tropus als melodische Formel der Doxologie in Musiklexika reflektiert:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Tropus*: Ferner werden die Melodien des Psalmes und der Doxologie bei Messeingängen, ebenso die Versmelodien der Responsorien von den musikalischen Schriftstellern *Tropi* genannt (893);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Tropus*: *Tropi*, die Psalmenmelodien, die Melodien der Doxologie..., die Versetten im alten Responsoriengesange (726 a).

H. Riemann und W. Apel verwenden in diesem Zusammenhang den Ausdruck differentia (→ *Varietas* II. (1)(c)) und setzen ihn mit tropus gleich:

RiemannL (Lpz. 1882): T r o p e n (lat. *Tropi*) heißen im Gregorianischen Gesang die verschiedenen Gesangsformeln für den Schluß der dem Introitus angehängten kleinen Doxologie...; ursprünglich gab es für jeden Kirchenton nur einen Tropus, später wurden deren eine größere Zahl aufgestellt, die man untereinander als Differenzen unterschied (940 b);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Trope*: Same as differentiae (768 a).

III. Aus der Auffassung von tropus als typisierter und formelhafter Tonfolge entwickelt sich zu Beginn des 6. Jh. das Begriffsverständnis von tropus als MELODIEVERLAUF.

(1) Cassiodorus versteht unter tropus einen GESANG. In einem für Theoderich entworfenen Brief an Boethius aus dem Jahr 507 beschreibt er die Musik emphatisch als eine „Herrscherin über die Sinne, die

mit ihren Tropen geschmückt ist" („sensuum regina tropis suis ornata"; *Varia* II, 40; ed. Fridh, *Opera* I, Turnhout 1973, 87, 15–16). Bei der Auslegung von Psalm 104 spricht er hinsichtlich des Worts Alleluia, mit dem der Psalm beginnt, vom festlichen Gesang der Choralschola, dem die Gemeinde in „immer wechselnden Tropen" antwortet:

Expos. in psalterium (frühes 6. Jh.): Hinc ornatur lingua cantorum: istud aula Domini læta respondet, et tanquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur (MignePL LXX, 742).

In der Klosterregel des Paulus und Stephanus werden die zwei möglichen Vortragsweisen von liturgischen Texten erwähnt: Prosavortrag sowie Gesang „in Tropen und der Kunst der Cantilena". Tropus ist demnach nicht gleichzusetzen mit cantilena (→ *Cantilena* II. (1)(b)), es mag sich daher womöglich um eine einfachere Gesangsweise handeln im Gegensatz zu einer kunstvoller ausgearbeiteten „Cantilena":

SS. Pauli et Stephani Abbatum regula ad monachos (frühes 6. Jh.): Oportet autem nos unam et simplicem apostolicam et patrum nostrorum imitari doctrinam, et gratia stabiliri, cor moresque subdere disciplinæ, et ea cantare debemus quæ, sicut beatus Augustinus dicit, ita scripta sunt, ut cantentur: quæ autem non scripta sunt, non cantemus. Nec alio modo quam quo ipse Dominus jussit per prophetas et apostolos suos manifestari ea hominibus, debent a nobis in laude ipsius dici: ne quæ cantanda sunt in modum prosæ et quasi in lectionem mutemus, aut quæ ita scripta sunt ut in ordine lectionum utamur, in tropis et cantilenæ arte nostra præsumptione vertamus (MignePL LXVI, 953 f.).

Auch Venantius Fortunatus verwendet tropus in der Bedeutung von Lied, Gesang:

Carmina (zweite Hälfte 6. Jh.) X, 9 *De nauigio suo*: Tum uenio qua se duo flumina conflua iungunt, / hinc Rhenus spumans, inde Mosella ferax… / Ne tamen ulla mihi dulcedo deesset eunti, / pascebar Musis, aure bibente melos: / uocibus excussis pulsabant organa montes / reddebantque suos pendula saxa tropos… / Carmina diuisas iungunt dulcedine ripas, / collibus et fluuiis uox erat una tropis (ed. Reydellet, Bd. III, Paris 2004, 85: 47–60);
ibid. X, 11 *In nomine Domini nostri Iesu Christi. Versus facti in mensa in villa sancti Martini ante discriptores*: Cum uideam citharae cantare loquacia ligna / dulcibus et chordis admodulare lyram / (quo placido cantu resonare uidentur et aera) / mulceat atque aures fistula blanda tropis… (88: 1–4).

In einem Glossar aus dem 10. Jh. bekommt tropus die beiden Synonyme „sonus" und „cantus" zugewiesen (ed. Goetz, *Placidus Liber glossarum. Glossaria reliqua*, Lpz. 1894, 487 a), was möglicherweise auf eine Mehrdeutigkeit des Ausdrucks hindeutet, die später im *Ortus vocabulorum* (Westminster 1500) zugunsten cantus geklärt zu sein scheint: „Trophus. i[d est]. cantus" (f. pp ij').

Rupert von Deutz bringt tropus offenbar mit Trauer- oder Klagegesängen in Verbindung und konkret mit den Klagen der Frauen am Grab Jesu:

De divinis officiis (vor 1111) V, 27: *Quid tropi significant.* Plerisque moris est, ut exstinctis luminaribus, in ipsis tenebris lugubres tropi, præcinentibus cantoribus et choro respondente, flebili modulatione decantentur, incipientibus a *Kyrie eleison*. Significant autem lamenta sanctarum mulierum, quæ, ut in Evangelio legimus, lamentabantur Dominum, sedentes contra sepulcrum (*Matth.* XXVII) (MignePL CLXX, 148).

Seit dem späten 19. Jh. wird tropus häufig als „rein musikalischer Terminus" bewertet, der zu dem weiten Begriffsfeld Melodie, Gesang gehört:

Gautier 1886: A nos yeux donc, *tropus* est et demeure, même en liturgie, un terme primitivement musical et qui est, à l'origine, le synonyme de *melodiæ*, de *cantilenæ*, ou de *moduli* et de *cantus rythmici* (55);
Cl. Blume, *Vorwort u. Einleitung*, in: *Tropen d. Missale im Mittelalter*. I. *Tropen zum Ordinarium Missae*, hg. von dems. u. H. M. Bannister (Lpz. 1905): Der Name „t r o p u s" ist ein Lehnwort aus dem Griechischen und war wie τρόπος ein rein m u s i k a l i s c h e r Terminus, wenigstens insoweit er für die Liturgie in Betracht kommt; er ist gleichbedeutend mit dem lateinischen modus, m o d u - l u s, verwandt mit unserem deutschen M o d u l a t i o n (18).

(2) Seit dem 10. Jh. bezeichnet tropus die in das seit dem 8. Jh. bestehende Repertoire des einstimmigen liturgischen Chorals EIN- ODER ANGEFÜGTEN GESÄNGE mit biblischem oder nichtbiblischem Text. Das Begriffswort umfaßt dabei verschiedene Arten von möglichen Ergänzungen: reine Textzusätze oder mus.-textliche Kompositionen sowie gregorianischen Gesängen vorangestellte Stücke oder in solche Gesänge eingefügte Abschnitte.

Vermutlich die früheste (überlieferte) Verwendung des Ausdrucks tropus findet sich in der Hs. Paris, Bibl. Nationale, lat. 1240, die aus Saint Martial (entstanden zw. 933 u. 936) stammt:

Trophi in Nativitate Domini: Gaudeamus hodie, Ecce adest, Deus pater, Ad eterne salutis gaudia etc. (f. 18');
Tropum in Pasche: Psallite Regi magno devicto mortis imperio, Quem queritis etc. (f. 30');
Trophi de Ascensione Domini (f. 34'; zit. nach: J. Chailley, *Les anciens tropaires et sequentiaires de l'école de Saint-Martial de Limoges (X^e–XIe s.)*, Études grégoriennes II, 1957, 165).

Das Graduale Hs. Bamberg, Staatsbibl. Lit. 6, das nach G. M. Paucker (*Das Graduale Msc. Lit. 6 d. Staatsbibl. Bamberg*, Regensburg 1986, 3) um 1000 im Kloster St. Emmeram entstanden ist und ein älteres Tropar aus dem 10. Jh. beinhaltet, weist die Überschrift „INCIPIUNT TROPI" (f. 92') auf.

Eckehart IV. berichtet von zwei als tropus bezeichneten Gesängen, die Tuotilo (vor 915) verfaßt hat: „Hodie cantandus" (zum Introitus „Puer natus est") und „Omnium virtutum gemmis" (zum Offertorium „Elegerunt"). Ferner hätten auch andere seiner Mitbrüder Sequenzen und Tropen komponiert:

Casus Sancti Galli (niedergeschrieben zw. 1046 u. 1053, überliefert um 1200): Que autem Tuotilo dictaverat, singularis et agnoscibilis melodie sunt, quia per psalterium seu per rothtam, qua potentior ipse erat, neumata inventa

dulciora sunt, ut apparet in „Hodie cantandus" et „Omnium virtutum gemmis". Quos quidem tropos Karolo ad offerendam, quam ipse rex fecerat, obtulit canendos...
Erant vero et alii quidam nostratium, qui seqentias et tropos nec non et alia quedam plura pro studio quisque suo fecerant opera, quos loco suo memoraturi singulorum singula narranda servamus (ed. Haefele, Darmstadt 1980, 104).

Der Ausdruck begegnet in Handschriften innerhalb von Meßgesängen (und nicht nur als Überschrift eines eigenen sich an die Meßgesänge anschließenden Teils, wie in der Hs. Bamberg, Staatsbibl. Lit. 6, siehe oben). Als Beispiel sei der Cod. Bibl. Capitolare Benevent VI. 34 aus dem 11./12. Jh. angeführt:

Tropos. Adest alma virgo; (Introitus) Suscepimus Deus (f. 47; zit. nach *Paléographie mus.* XV, Tournai 1937, o. S.); Tropos. Tellus arescit non rore; (Introitus) Rorate (f. 55 f.; o. S.).

Die als tropus bezeichnete Gattung mit ihrem umfangreichen Repertoire wird von der liturgischen Kommission des Tridentiner Konzils im 16. Jh. vollständig abgeschafft. Von da an erfolgt die Beschäftigung mit dem Begriffswort nur noch rückblikkend. Allerdings fällt auf, daß davor der Ausdruck tropus nicht in der Musiktheorie reflektiert wurde, wie es bei den in oben, I. (2) u. II., behandelten Verwendungen von tropus der Fall ist.
Für M. Gerbert sind Tropen Melodien; die Bezeichnung führt er auf die Unterlegung von Text zurück:

De cantu et musica sacra (St. Blasien 1774): *Tropi* enim proprie sunt moduli: nomenque retinuerunt, cum illis verba sunt substituta... (I, 342).

Im 19. Jh. wird tropus häufig als Zwischengesang, d. h. als ein in einen schon vorhandenen Kanon von Gesängen eingeschobener Gesang, definiert:

WolfL (Halle [3]1806): *Tropi*, waren in der römischen Kirche eine zur Abwechslung zwischen größere Gesänge eingeschaltete Art von Gesang, und enthielten ursprünglich nur einen oder höchstens einige Verse. Ihre Bestimmung wurde aber nach, und nach sehr verändert, so daß man sie auch zwischen das Vorlesen der Episteln einschaltete (326); H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Tropen*: ...theils bezeichnete dieses Wort auch gewisse Zwischengesänge (373);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Tropi*: I Tropi erano pure anticamente una specie di canto inserito fra due canti maggiori per alternare, e consistevano originariamente in un solo verso, od al più in due. Col tempo furono inseriti nell'intermedio delle Epistole... (II, 261 f.).

Daneben wird auch die Ansicht vertreten, daß tropus ursprünglich eine Art Prolog zum Introitus darstellte und erst später in Gesänge eingefügt wurde, vor allem in Ordinariumsgesänge:

Pr. Guéranger, *Inst. liturgiques* I (Paris [2]1878): Les *tropes* étaient une sorte de prologue qui préparait à l'*Introït*... Plus tard, on intercala des *tropes* dans les pièces de chant, dans le corps même des *Introït*, entre les mots *Kyrie* et *eleïson*, à certains endroits du *Gloria in excelsis*, du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei*. On en plaça aussi à la suite du verset *Alleluia*... (249).

Während die obengenannten Lexika vermutlich von primär mus.-textlichen Neukompositionen ausgehen, sprechen andere Quellen dagegen bei tropus lediglich von Texterweiterungen, d. h. dem Unterlegen schon vorhandener liturgischer melismatischer Gesänge mit Text, so daß ein nahezu rein syllabischer Gesang entsteht:

RiemannL (Lpz. [3]1900), Art. *Tropi, Tropen*: Texterweiterungen, Paraphrasen wie z. B. *Kyrie [rex genitor ingenite] eleison*, bei denen in der Regel die melismatische Melodie der Meßgesänge (Kyrie, Gloria ec.) streng gewahrt, aber Note für Note auf einzelne Silben verteilt wurde (1163 a); HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Trope*: In the Roman liturgy of the 9th to the 13th century a textual addition to the authorized texts as they were set down by St. Gregory (*c.* 600) (768 a).

Das BrenetD (Paris 1926) erwähnt nun explizit neben einem neuen eingefügten Text auch neu eingefügte Töne („notes nouvelles"):

Art. *Trope*: Pièce liturgique formée par l'intercalation de paroles et de notes nouvelles dans le cours d'une mélodie et d'un texte préexistants (459 a).

Nur selten wird tropus im mus. Sprachgebrauch – parallel zur rhetorischen Bedeutung (vgl. oben, I. (2)) – als Verschönerung eines liturgischen Gesangs erklärt:

Encyclopédie de la musique III (Paris 1961), Art. *trope*: C'est un ornement du chant liturgique qui, dans une certaine esthétique, tend à l'embellir au moyen d'interpolations et d'additions (825 a).

(3) Mitunter wird seit dem Ende des 19. Jh. eine Verwandtschaft oder auch Identität zwischen tropus und anderen nachträglich zum gregorianischen Repertoire hinzugefügten mus. Elementen wie PROSA ODER SEQUENZ (→ *Sequentia* I. (3)(b)) gesehen.
Prosa ist für Gautier 1886 eine bestimmte Art von „trope", nämlich derjenige des auf das Graduale folgenden Allelujas; die „tropes" von Kyrie, Offertorium und Sanctus würden aber auch als Prosa bezeichnet:

...la prose n'est, en effet, que LE TROPE DU DERNIER ALLELUIA DU GRADUEL (21);
Prosæ: tel sera aussi le nom que l'on donnera bientôt aux tropes du Kyrie, de l'Offertoire, du *Sanctus* (22).

Daneben wird tropus als Oberbegriff und Sequenz als eine bestimmte (Unter-)Art von tropus aufgefaßt:

RiemannL (Lpz. [10]1922), Art. *Tropen (Tropi)*: Texterweiterungen, Paraphrasen... Aus diesen Tropen entwickelten sich auch die S e q u e n z e n ... (1323 a f.);
RiemannL, hg. von A. Einstein (Lpz. [11]1929), Art. *Tropen (Tropi)*: Indessen treten die Tropen auch als melodische Erweiterung der liturgischen Weise auf, und zwar sowohl in melismatischer als textierter Form. In diesem Sinne kann man die S e q u e n z ... als Tropus zum Alleluia der Messe ansehen... (II, 1883 b);

J. Handschin, *Trope, Sequence, and Conductus*, in: *Early Medieval Music up to 1300*, hg. von A. Hughes, NOHM II (London ²1955): The sequence is a subdivision of the trope: it is the trope connected with the Alleluia of the Mass – or, more precisely, the trope added to the Alleluia when it is repeated after its verse. Since the sequence became particularly prominent, the term ‚trope', which properly includes sequence, is also used, in a more restricted sense, to indicate any kind of trope which is not a sequence (128).

Lit.: L. GAUTIER, Histoire de la poésie liturgique au moyen age. Les tropes, Paris 1886; BR. STÄBLEIN, Art. Tropus, MGG XIII, Kassel 1966; DERS., A. HAUG u. D. HILEY, Art. Tropus, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. IX, Kassel u. Stuttgart 1998.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i.Br. 2005

Unendliche Melodie

I. Der von R. Wagner 1860 geprägte, in seiner intendierten Aussage aber niemals erklärte Ausdruck ist interpretiert worden (1) im KOMPOSITIONSTECHNISCHEN Sinne einer ‚UNUNTERBROCHENEN MELODIE', des näheren bezogen auf (a) die „OHNE FORTWÄHRENDE TEILEINSCHNITTE VERLAUFENDE AUSSPINNUNG", (b) das AUFHÖREN DER „TEILUNG ZWISCHEN REZITATIVISCHEN UND MELODISCHEN STELLEN", (c) die „TEMPO-MODIFIKATIONEN DER ‚KUNST DES ÜBERGANGES' ", (d) den „SYSTEMZUSAMMENHANG VON MOTIVEN"; (2) als einen Hinweis auf die ENDLOSIGKEIT DES SCHOPENHAUERSCHEN WILLENS enthaltend; (3) im TRANSZENDENTEN Sinne etwa einer „OFFENBARUNG AUS EINER ANDEREN WELT"; (4) im GESCHICHTSPHILOSOPHISCHEN Sinne ZEITLOSER GÜLTIGKEIT DER MELODIE; (5) spätere mündliche Äußerungen Wagners lassen es als möglich erscheinen, daß er ‚unendliche Melodie' als TIEFSINNIG-BEZIEHUNGSREICHES ORAKELWORT IM SPANNUNGSFELD VON KOMPOSITIONSTECHNIK, ÄSTHETIK, GESCHICHTSPHILOSOPHIE UND WELTANSCHAUUNG ohne terminologische Verbindlichkeit gelten ließ.

II. In aller Regel als GENUINER TERMINUS TECHNICUS DES KOMPOSITIONSVERFAHRENS aufgefaßt, wurde der Ausdruck ‚unendliche Melodie' (1) allem Anschein nach zuerst von den Gegnern Wagners als schlagworthafte Formel für ihren Vorwurf der FORMLOSIGKEIT und des MELODIENMANGELS verwendet, während (2) bei den Anhängern dem Ausdruck gegenüber zunächst eine AUFFÄLLIGE ZURÜCKHALTUNG zu verzeichnen ist; erst nach der Mitte der siebziger Jahre setzte er sich allmählich auch bei ihnen durch, nunmehr als positive Formel etwa für die „FORM GESTEIGERTEN AUSDRUCKS", das „GESCHLOSSENE GANZE" oder den „GROSSEN BOGEN MIT MANNIGFACHEN VERZWEIGUNGEN"; (3) verstanden als Terminus technicus des Kompositionsverfahrens, konnte der Ausdruck auch AUF DIE MUSIK ANDERER KOMPONISTEN ÜBERTRAGEN und (4) nüchterner HISTORISCHER UND ANALYTISCHER BESCHÄFTIGUNG bes. mit Wagners Musik erschlossen werden.

III. Die Kunstwissenschaft bes. im 1. Drittel des 20. Jh., der Wagners Musik vielfach als INBEGRIFF „ROMANTISCHER FORMAUFLÖSUNG" galt, gebrauchte den Ausdruck auch als METAPHER zur Charakterisierung analoger Erscheinungen vor allem im Bereich von bildender Kunst und Dichtung.

IV. Bes. angesichts des Fehlens einer verbindlichen Definition und der andauernden Tendenz, den Ausdruck ohne „terminologische Verpflichtung" nach seiner jeweiligen Deut- und Brauchbarkeit einzusetzen, kann von einer „BEGRIFFSGESCHICHTE" im strengen Sinne bei ‚unendlicher Melodie' nicht die Rede sein.

I. Der Ausdruck ‚unendliche Melodie' ist von R. Wagner 1860 in der Schrift *„Zukunftsmusik"* geprägt und an einer einzigen Stelle dieser Schrift gebraucht worden. (Wagner hatte diese Schrift als Referat über rund ein Jahrzehnt zuvor veröffentlichte „Ideen" konzipiert). In späteren Schriften und Briefen nicht mehr nachweisbar, ist der Ausdruck nur noch sporadisch in Berichten über mündliche Äußerungen Wagners aus seinen letzten Lebensjahren bezeugt.
Bezogen ist der Ausdruck ‚unendliche Melodie' auf eine Art von Musik, wie sie Beethoven bes. in den ersten Sätzen seiner Symphonien entwickelt habe:

„Zukunftsmusik": Hier sehen wir die eigentliche Tanzmelodie bis in ihre kleinsten Bestandtheile zerlegt, deren jeder, oft sogar nur aus zwei Tönen bestehend, durch bald vorherrschend rhythmische, bald harmonische Bedeutung interessant und ausdrucksvoll erscheint. Diese Theile fügen sich nun wieder zu immer neuen Gliederungen, bald in konsequenter Reihung stromartig anwachsend, bald wie im Wirbel sich zertheilend, immer durch eine so plastische Bewegung fesselnd, daß der Zuhörer keinen Augenblick sich ihrem Eindrucke entziehen kann, sondern, zu höchster Theilnahme gespannt, jedem harmonischen Tone, ja, jeder rhythmischen Pause eine melodische Bedeutung zuerkennen muß. Der ganze neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwickelung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Lpz. [4]1907 [im folgenden nur noch mit Band- und Seitenzahl angeführt], VII, 127; vgl. auch IX, 87; X, 154).

Der Komponist dieser Art von Musik, in der die noch bei Haydn und Mozart beobachteten „bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven selbst in symphonischen Sätzen" (VII, 126) überwunden seien, zögere freilich,

gewisse Gränzen des musikalischen Ausdruckes... zu überschreiten, namentlich die leidenschaftliche, tragische Tendenz... zu hoch zu stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörer jene beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müßten, welcher der Musiker eben nicht befriedigend zu antworten vermöchte (VII, 128).

Erst die zu solcher Musik hinzutretende „scenisch ausgeführte dramatische Aktion", noch nicht aber ein Programm, könne die „Bedeutung der Symphonie ausdrükken" und die Frage nach dem Warum „beschwichtigen" (VII, 129). Der Dichter dieser dramatischen Aktion, der „das unerschöpfliche Ausdrucksvermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat", werde sich veranlaßt sehen,

den feinsten und innigsten Nüancen dieser Melodie, die mit einer einzigen harmonischen Wendung ihren Ausdruck auf das Ergreifendste umstimmen kann, von seinem Gebiete aus entgegenzukommen; ihn wird die früher ihm vorgehaltene enge Form der Opernmelodie nicht mehr beängstigen, etwa nur einen inhaltlosen, trockenen Kanevas zu geben; vielmehr wird er dem Musiker das diesem selbst verborgene Geheimniß ablauschen, daß die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwickelung fähig ist, als ihm dieß bisher in der Symphonie selbst möglich dünken durfte, und, diese Entwickelung vorahnend, bereits die poetische Konzeption mit fesselloser Freiheit entwerfen (VII, 129).

So kann der Dichter dem Musiker zurufen:

„Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der scenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe" (VII, 129).

Hierauf folgt, auch durch den sprachlichen Habitus als ein Höhepunkt der Darlegungen ausgewiesen, jener berühmte Abschnitt, der mit dem im Druckbild noch eigens hervorgehobenen und betont ans Ende gerückten Ausdruck ‚unendliche Melodie' schließt:

In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie (VII, 130).

Während bei allen Interpreten dieser Stelle Einigkeit darüber herrscht, daß es sich bei der als ‚unendlich' bezeichneten Melodie um jenes Ideal von Musik handelt, das nach Wagners Überzeugung Beethoven gefunden habe, und dem er selbst im *Tristan* am nächsten gekommen sei, divergieren doch die Auffassungen darüber, was Wagner hier mit dem Adjektiv ‚unendlich' hat sagen wollen.

(1) Der soeben auszugsweise wiedergegebene nähere Kontext scheint es zu rechtfertigen, den Ausdruck ‚unendliche Melodie' im KOMPOSITIONSTECHNISCHEN Sinne einer ‚UNUNTERBROCHENEN MELODIE' zu verstehen gemäß Wagners Formulierungen wie: „eine einzige, genau zusammenhängende Melodie", „ununterbrochener Strom" der Melodie, oder gemäß der Aufgabe des Orchesters, „die Melodie selbst im nöthigen ununterbrochenen Flusse" zu erhalten (VII, 130). So spricht etwa Moos (368) in Anlehnung an Wagners Wort von der „großen, das ganze dramatische Tonstück umfassenden Melodie" (VII, 131) von der „großen, das ganze Drama umfassenden und in diesem Sinne ‚unendlichen' Melodie" und verweist dabei (366f.) auf Wagners Charakterisierung des *Tristan*, in dessen „Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruirt" sei (VII, 123). Kropfinger (133f.) interpretiert ‚unendliche Melodie' als Wagners eigene „Übersetzung" des Ausdrucks ‚vaste mélodie', den Champfleury in seiner 1860 zu Paris erschienenen Broschüre *Richard Wagner* in analogem Sinne gebraucht:

Absence de mélodies, disaient les critiques.
Chaque fragment de chacun des opéras de Wagner n'est qu'une vaste mélodie, semblable au spectacle de la mer (7);

freilich beansprucht der Ausdruck ‚unendliche Melodie', der seit der ersten frz. Ausgabe (*Lettre sur la Musique*, Dez. 1860) mit ‚mélodie infinie' übersetzt wird (vgl. *Oeuvres en prose de Richard Wagner*, T. VI, traduit en français par J.-G. Prod'homme et F. Caillé, Paris 1910, 239), gerade deshalb bes. Interesse, weil sich, wie auch Kropfinger betont, seine Aussage in jener quantitativen Vordergründigkeit der ‚vaste mélodie' eben nicht erschöpft (Kropfinger, der ‚unendliche Melodie' als „ästhetischen und kompositorischen Begriff" betrachtet [116], konstatiert in Auseinandersetzung mit der unten I. (4) referierten geschichtsphilosophischen Interpretation vermittelnd eine „Verschränkung von kompositorischem und ‚philosophischem' Aspekt" [130] – in letzterem sieht er eine weitere „Bedeutungsschicht des Wortes" [129] – und ist ferner der Überzeugung, daß auch „die Entrückung im Erschauen des Unendlichen" [vgl. hierzu unten I. (3)], der „ewige Nachhall des Kunsterlebnisses" mit dem „Anspruch des ‚Ewig-Gültigen' verbunden war" [ebenda]).

Des näheren sind von der Musikgeschichtsforschung hauptsächlich die folgenden (einander teils überschneidenden, teils auch ergänzenden) kompositorischen Momente als Wagners „Idee" (hierzu unten II., vor (1)) der ‚unendlichen Melodie' zugrundeliegend genannt worden:

(a) die „ ‚ohne Enden', d.h. OHNE FORTWÄHRENDE TEILEINSCHNITTE, VERLAUFENDE AUSSPINNUNG" (Kurth 445); Vertreter dieser Interpretation berufen sich u.a. auf Wagners mehrmals wiederholte Kritik an Haydns, vor allem aber an Mozarts Instrumentalmusik:

vgl. *„Zukunftsmusik"*: wenn Haydn namentlich zwar schon diesen Zwischensätzen eine meist sehr interessante Bedeutung zu geben vermochte, so war Mozart... oft, ja fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der sogenannten Tafelmusik zeigt, nämlich einer Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodien auch anziehendes Geräusch für die Konversation bietet: mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breitmachenden Halbschlüssen der Mozart'schen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servirens und Deservirens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt. Das ganz eigenthümliche und hochgeniale Verfahren Beethoven's ging hiergegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodieen selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben (VII, 126f.; vgl. auch *Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen* [1879]: „... die lärmenden Halbschlüsse und Kadenzphrasen, welche der Mozart'schen Symphonie füglich hätten fern bleiben können..." [X, 154]; vgl. ferner IX, 84).

Positiv wird mit Bezug auf Wagners Wort von seiner „Kunst des Überganges" hingewiesen auf das „tragende Grundmerkmal des ‚Übergangs' – denn nichts anderes bedeutet ‚Unendlichkeit' – in dem einzelnen Motiv selbst... als seine eigene Formausflutung" sowie die „Unabgrenzbarkeit der unendlich vielfachen, feinstverschiedenen Sonderformen ein und derselben Grundbewegung" (Kurth 477f.; s. auch unten II. (4)):

Brief an M. Wesendonk vom 29.10.1859: Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage)... seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden... Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichsten Überganges ist gewiß die große Szene des zweiten Aktes von Tristan und Isolde. Der Anfang bietet das überströmendste Leben in seinen allerheftigsten Affekten, – der Schluß das weihevollste, innigste Todesverlangen. Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal, Kind, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das vom einen zum andern hinüberleitet! Das ist denn nun auch das Geheimniß meiner musikalischen Form, von der ich kühn behaupte, daß sie in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist (ed. Kapp, Lpz. 1915, 261f.).

In diesen Zusammenhang gehört ein weiteres, von Lorenz (68) namhaft gemachtes ‚Unendlichkeits'-Moment, nämlich „dasjenige, daß man besagen will, die Melodie höre beim Schweigen des Gesanges nicht auf, sondern spänne sich fortwährend, sowohl in den Atempausen, als auch nach seiner Beendigung, im Orchester fort, auf diese Weise eine unendliche Linie des fortlaufenden melodischen Flusses bildend";

(b) das AUFHÖREN DER „TEILUNG ZWISCHEN REZITATIVISCHEN UND MELODISCHEN STELLEN, wie sie in der Oper üblich war" (Lorenz 61):

vgl. *„Zukunftsmusik"*: Was von je mich aber desto tiefer verstimmte, war, daß ich alle diese unnachahmlichen Vorzüge der dramatischen Musik in der Oper nie zu einem alle Theile umfassenden gleichmäßig reinen Styl ausgebildet antraf... Wenn wir meist überall die unschöne und jeden vollendeten Styl verwehrende Nebeneinanderstellung des absoluten Rezitatives und der absoluten Arie festgehalten, und hierdurch den musikalischen Fluß (eben auf Grundlage eines fehlerhaften Gedichtes) immer unterbrochen und verhindert sehen, so treffen wir in den schönsten Scenen unserer großen Meister diesen Übelstand oft schon ganz überwunden an; dem Rezitativ selbst ist dort bereits rhythmisch-melodische Bedeutung gegeben, und es verbindet sich unvermerkt mit dem breiteren Gefüge der eigentlichen Melodie (VII, 133 f.; vgl. auch *Über die Aufführung des „Tannhäuser"* [1852]: „In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten ‚deklamirten' und ‚gesungenen' Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation" [V, 128]);

(c) die „in Stimmung und Gefühl gründenden TEMPO-MODIFIKATIONEN DER ‚KUNST DES ÜBERGANGES' " (Gurlitt 24; hier sind sogar Wagners Ausführungen über seine „Kunst des Überganges", in der dieser das „Geheimniß seiner musikalischen Form" erblickt, im Sinne von tempo-Modifikationen ausgelegt):

vgl. *Über das Dirigiren* (1869): Was aber zwischen diesen äußersten Punkten [sc. Adagio und Allegro] liegt, ist dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zu einander unterworfen, und diese Gesetze können nicht zartsinnig und mannigfaltig genug erfaßt werden, denn sie sind in einem tiefen Grunde dieselben, welche den gehaltenen Ton [sc. des Adagio] selbst in allen erdenklichen Nüancen modifizirten; und wenn ich jetzt dieser... Modifikation des Tempo's eingehender mich zuwende, so wird Derjenige, welcher mir bisher aufmerksam gefolgt ist, verstehen, daß es sich dabei um ein wahres Lebensprinzip unserer Musik überhaupt handelt (VIII, 287);

(d) der „SYSTEMZUSAMMENHANG VON MOTIVEN; alles soll zu allem in Beziehung gesetzt werden" (Dahlhaus 186):

vgl. *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879): Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dieß erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Theile desselben. Diese Einheit giebt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüber stehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen giebt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren (X, 185; vgl. auch IV, 322 ff.).

Stützen sich diese Interpretationen auch auf authentische Äußerungen Wagners über wichtige Momente von Kompositionstechnik und Wiedergabe, so muß doch befremden, daß Wagner selbst in keinem der herangezogenen Belege noch auch an den zahlreichen anderen einschlägigen Stellen in Schriften und Briefen vor wie auch nach *„Zukunftsmusik"* den Ausdruck ‚unendliche Melodie' oder wenigstens das Adjektiv ‚unendlich' (im Sinne jener Belege; häufig ist dagegen, bes. in den früheren Schriften, adverbiale Verwendung im Sinne von ‚unermeßlich', ‚unerschöpflich' usf.) gebraucht. Daher ist zu fragen, ob Wagner mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' tatsächlich ein kompositorisches Moment oder auch die Gesamtheit der angeführten stilprägenden Momente deskriptiv hat erfassen wollen – die Zurückhaltung im Gebrauch des ebenso bequemen wie klangvollen und (wie die Verwendungsgeschichte zeigt) geradezu schlagwortartig eingängigen Ausdrucks wäre dann allerdings kaum verständlich –, oder ob er dort, wo er diesen Ausdruck wirklich verwendet, mehr als nur kompositorische ‚Unendlichkeit', vielleicht sogar überhaupt nur eine andere Art von ‚Unendlichkeit' gemeint hat.

(2) Über den Bereich des Kompositorischen hinaus weist jene Interpretation, die im Ausdruck ‚unendliche Melodie' zugleich eine Andeutung der ENDLOSIGKEIT DES SCHOPENHAUERSCHEN WILLENS enthalten sieht: „das Ewige [ist] der Wille..., der Schopenhauersche Wille... Wenn die Musik, insonderheit der *Tristan*, eine Darstellung des Weltwillens ist, dann muß sie zum Ausdruck bringen, was über alle Grenzen hinausgeht, endlos weiter über jede Zäsur" (W. Wiora in der Diskussion zu Reckow 110). Für Schopenhauer ist die Musik „Abbild des Willens selbst" (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I [1818], ed. Deussen I, 304), und die Melodie – bei der Schopenhauer allerdings nur an die „hohe, singende, das Ganze leitende und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhange eines Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitende, ein Ganzes darstellende Hauptstimme" (ebenda 306) denkt –

erzählt... die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist; aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles Das, was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfaßt... (ebenda 306).

Wagner seinerseits hat, ganz im Sinne Schopenhauers, die „äußere Form" des *Tristan* aus den „Tiefen der inneren Seelenvorgänge", diesem „intimsten Centrum der Welt" gestaltet (VII, 122) und läßt im Vorspiel, dessen „Thema" er als „Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehn, Nichtmehrerwachen!" umreißt,

im lang gegliederten Zuge das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis, der zartesten Hingezogenheit an, durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrlichen Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist... (Programmatische Erläuterungen zu *Tristan und Isolde*, Vorspiel, XII, 346 f.).

So unzweifelhaft also auch für Wagner seit seiner Begegnung mit Schopenhauer die Musik als Abbild des Willens gilt (jedenfalls die Musik seit Beethoven, vgl. IX, 87), so kann dennoch nicht als sicher angenommen werden, daß sich Wagner mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' in *„Zukunftsmusik"* auch wirklich auf jenes „Streben ohne Ziel und Ende", auf die „Endlosigkeit" des Willens (Schopenhauer, *op. cit.* I, ed. Deussen I, 378) hat beziehen wollen. Denn wiederum müßte Wagners Zurückhaltung diesem Ausdruck gegenüber auffallen, da es an Gelegenheiten, mit solch einer handlichen Formel auf den Zusammenhang zwischen zäsurlos fließender Melodie und der Endlosigkeit des Willens hinzuweisen, in seinen späteren

Schriften und Briefen durchaus nicht fehlt. Darüber hinaus aber scheint Wagner beim Sprachgebrauch selbst im allgemeinen zwischen ‚endlos' (zu umschreiben etwa im Sinne von ‚unaufhörlich') und ‚unendlich' (oft im Sinne von ‚unermeßlich', aber auch von ‚unergründbar' und ‚zeitlos gültig' [s. unten I. (4)] verwendet) zu unterscheiden (einige Belege bei Reckow 90), und der „Endlosigkeit" des Willens entspräche weit eher ein Ausdruck wie ‚endlose Melodie', der indes nicht von Wagner, sondern von seinen Kritikern geprägt worden ist. Auch an den einschlägigen Stellen im zweiten *Tristan*-Akt formuliert Wagner z.B. „ewig einig, ohne End'" (VII, 47 u. 48), „ewig heim, in ungemess'nen Räumen übersel'ges Träumen... endlos ewig ein-bewußt..." (VII, 50f.), verwendet ‚unendlich' hingegen nicht. Deshalb muß damit gerechnet werden, daß Wagner – ungeachtet der 1860 für ihn fraglos bestehenden engen Beziehung zwischen Musik und Willen – dennoch eine andere Art von ‚Unendlichkeit' im Auge gehabt hat, als er von ‚unendlicher Melodie' sprach.

(3) Denkbar ist auch ein TRANSZENDENTES Verständnis etwa im Sinne einer „OFFENBARUNG AUS EINER ANDEREN WELT" (vgl. Geck 192f.: „... Kunst wird als Religion verstanden, ja als ein Stück Mystik: Sie weist auf das Ding an sich hin und ist in ihrer Absolutheit doch nur in Negationen zu fassen: unverständig, unverstehbar, unbewußt, unendlich. Entscheidend ist nicht die individuelle Gestalt des Einzelkunstwerks und die Autonomie der Tonsprache, sondern die Hinweis-Funktion, die Transzendenz der musikalischen Vorgänge"). So formuliert Wagner in *„Zukunftsmusik"*, wiederum im Hinblick auf die Symphonie Beethovens:

In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniß hatte, als hier mit einer bisher unbekannten Andauer der rein musikalische Ausdruck in den undenklich mannigfaltigsten Nüancen den Zuhörer fesselt, sein Innerstes in einer, keiner anderen Kunst erreichbaren Stärke anregt, in seinem Wechsel ihm eine so freie und kühne Gesetzmäßigkeit offenbarend, daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So muß uns die Symphonie geradewegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf... (VII, 110; vgl. auch IX, 96).

Auch die Metapher von der „großen Waldesmelodie", bei deren Vernehmen der Hörer „Sammlung" finden und zur „Andacht" kommen soll, könnte in diese Richtung weisen:

Das unendlich reich verzweigte Detail in ihr soll sich keineswegs nur dem Kenner, sondern auch dem naivsten Laien, sobald er nur erst zur gehörigen Sammlung gekommen ist, offenbaren ... Wie nun aber der Besucher des Waldes, wenn er sich überwältigt durch den allgemeinen Eindruck zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen... das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte... (VII, 131; zur adverbialen Verwendung von ‚unendlich' – vgl. das „unendlich reich verzweigte Detail" und die „unendlich mannigfaltigen... Stimmen" – s. oben I. (1), nach (d)).

‚Unendliche Melodie' wäre dann eine Melodie, in der sich das ‚Unendliche' kundgibt, entsprechend Liszts Wort von der „unendlichen Kunst", das seinerseits unmittelbar an die romantische Musikauffassung anknüpft (Liszt zitiert anschließend E.T.A. Hoffmann und Jean Paul):

Berlioz und seine „Harold-Symphonie" (1855): Auf den hochgehenden klingenden Wogen der Tonkunst hebt es [sc. das Gefühl] uns zu Höhen empor, die über der Atmosphäre unseres Erdballes liegen: da zeigt es uns sternschimmernde Wolkenlandschaften und Weltarchipelen, die im Äther gleich Schwanen singend im Raume sich bewegen. Auf den Flügeln der unendlichen Kunst zieht es uns mit fort in Regionen, zu denen es allein zu dringen vermag, wo in geläuterter Luft das Herz sich erweitert und ahnungsvoll am Dasein eines körper- und hüllenlos geistigen Lebens Theil nimmt. Ja, was uns über die kärgliche, dürftige irdische Hülle, über unsern beschränkten Planeten hinaus die Augen der Unendlichkeit öffnet...: ist es nicht die Musik...? (*Gesammelte Schriften*, ed. Ramann, IV, Lpz. 1882, 31).

Wagner selbst hatte in seinen frühen Schriften von den „wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen" gesprochen (*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* [1840], I, 110), von Beethovens „Auffassung", in der „das Verlangen selbst in kühnerem Muthwillen nach dem Unendlichen greift" (*Ein glücklicher Abend* [1841], I, 140), oder konstatiert: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal" (ebenda 148). Gleichwohl muß wiederum fraglich bleiben, ob sich Wagner mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' auf eine transzendente Unendlichkeit hat beziehen wollen. Nicht nur, daß er in *„Zukunftsmusik"* über die Theorien seiner „Junghegelschen Periode" referiert, während deren er unter Berufung auf Feuerbachs Wirklichkeits-Begriff die metaphysischen Begriffe der Endlichkeit und Unendlichkeit entschieden abgelehnt hatte:

Brief an A. Röckel vom 25.1.1854: „Ewig" – im wahren Sinne des Wortes – ist was die Endlichkeit (oder vielmehr: den Begriff der Endlichkeit) aufhebt: auf das „Wirkliche" paßt aber der Begriff der Endlichkeit gar nicht, denn das Wirkliche, d.h. das immer Wechselnde, Neue, Viele – ist ja eben die Aufhebung des nur Gedachten, als endlich Vorgestellten: die Unendlichkeit der Metaphysik ist ewige Unwirklichkeit (ed. La Mara, Lpz. [2]1912, 29; im *Kunstwerk der Zukunft* [1849] hatte er das romantische Wort von der „Ahnung des Unendlichen" auf die „Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst" bezogen und diese wiederum als „Natur des menschlichen Herzens selbst" gedeutet [III, 83]).

An einer Stelle in *„Zukunftsmusik"* scheint er den romantisch-transzendenten Unendlichkeits-Begriff sogar bewußt zu meiden: er setzt in einem an Schellings *System des transzendentalen Idealismus* (1800) angelehnten Abschnitt ‚Welt', wo dieser von ‚Unendlichkeit' gesprochen hatte:

Schelling: Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offenbarer Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist (III, 619);
Wagner: Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwickelungsgang vom Unbewußtsein zum Bewußtsein bezeichnen, und stellt sich namentlich im menschlichen Individuum dieser Prozeß am auffallendsten dar, so ist die Beobachtung desselben im Leben des Künstlers gewiß schon deßhalb eine der interessantesten, weil eben in ihm und seinen Schöpfungen die Welt selbst sich darstellt und zum Bewußtsein kommt. Auch im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur

nach durchaus unbewußt, instinktiv, und selbst da, wo er der Besonnenheit bedarf, um das Gebild seiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, wird für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr ein instinktiver Trieb, der eben den Charakter seiner besonderen Begabung ausmacht, bestimmen (VII, 88).

Wagner, der hier zugleich von Formulierungen Schopenhauers geleitet sein dürfte („Die Erfindung der Melodie... ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte ...der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht", *op. cit.* I, ed. Deussen I, 307), hat sicherlich auch dessen Kritik an den „inhaltsleeren, negativen Begriffen" wie ‚Unendlichkeit' gekannt und geteilt, die sich bes. gegen Schelling richtet:

...werden wir nichts weniger nöthig haben, als... gar uns selbst glauben zu machen, wir sagten etwas, wenn wir, mit hohen Augenbrauen, vom „Absoluten", vom „Unendlichen", vom „Uebersinnlichen", und was dergleichen bloße Negationen mehr sind..., statt deren man kürzer Wolkenkukuksheim... sagen könnte, redeten: zugedeckte, leere Schüsseln dieser Art werden wir nicht aufzutischen brauchen (ebenda 321f.);
man betrachte z.B. die Schriften der Schelling'schen Schule und sehe die Konstruktionen, welche aufgebaut werden aus Abstraktis wie Endliches, Unendliches... es sind leere Hülsen (*op. cit.* II [1844], ed. Deussen II, 91f.).

So wäre es wohl zumindest inkonsequent, wollte sich Wagner in *„Zukunftsmusik"* mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' auf eine transzendente Unendlichkeit beziehen. Vielmehr ist wohl auch die „Offenbarung aus einer anderen Welt" nur eine vage Metapher, wie ja auch Schopenhauer die Musik „als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberziehen" läßt (*op. cit.* I, ed. Deussen I, 312). Dem gereizten Wort Nietzsches, der Musiker Schopenhauers und Wagners sei nicht nur „ein Orakel, ein Priester, ja mehr als ein Priester, eine Art Mundstück des ‚An-sich' der Dinge", sondern sogar „ein Telephon des Jenseits – ...Bauchredner Gottes" (*Zur Genealogie der Moral* [1887], ed. Schlechta II, 845), steht Schopenhauers handfeste Formulierung in einem Brief an Frauenstädt vom 21.8.1852 gegenüber, der Wille sei „in den Dingen dieser Welt, – also im Tisch, daran Sie schreiben, im Stuhl unter Ihrem Werthesten... Meine Philosophie redet nie von Wolkenkukuksheim, sondern von dieser Welt: d.h. sie ist immanent, nicht transcendent" (ed. Gebhardt u. Hübscher XV, 154f.).

(4) Einem weiteren bei Wagner auch anderweitig bezeugten Sprachgebrauch gemäß kann das Adjektiv ‚unendlich' schließlich im GESCHICHTSPHILOSOPHISCHEN Sinne die ZEITLOSE GÜLTIGKEIT DER MELODIE meinen (vgl. Reckow 92ff.). So spricht Wagner wiederholt vom „unendlichen, allgemeinsamen" bzw. „unendlichen, rein menschlichen Gefühl" (III, 157; IV, 151) und stellt schon im *Kunstwerk der Zukunft* Irrtum und Wahrheit einander als „endlich" und „unendlich" gegenüber (III, 45). Hier handelt es sich um jenen Unendlichkeits-Begriff, den H. Lotze wenige Jahre nach *„Zukunftsmusik"* wie folgt umreißt:

Geschichte der Aesthetik in Deutschland (München 1868): Der Name des Unendlichen, häufig von der neueren Philosophie verwendet, und selten erklärt, scheint von drei Ausgangspunkten aus nicht sowohl zur theoretischen Bezeichnung einer bestimmten Natur oder eines bestimmten Verhaltens, sondern zum Ausdruck einer Werthbestimmung dessen geworden zu sein, dem diese Natur oder dieses Verhalten zukommt... eindringlich erinnert uns zuletzt an die Mängel der Endlichkeit die Vergänglichkeit, deren Name so oft mit dem ihrigen vertauscht wird, und deren Anblick vielleicht am unmittelbarsten den Gedanken des Unendlichen oder Ewigen erweckt... Selbst der Name der ewigen Natur, denn so, und nicht als unendliche, pflegt sie von der endlichen unterschieden zu werden, deutet darauf hin, daß die Unvergänglichkeit, das Enthobensein über alle Bedingungen der Entstehung, der Erhaltung und der Veränderung der wahre und entscheidende Charakter dieser Unendlichkeit ist (131ff.).

Den nämlichen Unendlichkeits-Begriff wendet J. Raff auf Wagner selbst an, wenn er sich die Aufgabe stellt, „das Unendliche in der Erscheinung Wagner's vom Endlichen zu sondern" (*Die Wagnerfrage* I, Braunschweig 1854, VI; ähnlich ebenda 122). Und um solche Unendlichkeit – um „das ewig Giltige..., befreit von den Fesseln des Zufälligen und Unwahren" (VII, 94f.) – und die Bedingungen ihrer künstlerischen Verwirklichung geht es auch Wagner in seiner Theorie vom Kunstwerk der Zukunft: bereits Beethoven habe den „künstlerischen Schlüssel" hierzu „geschmiedet":

Die letzte Symphonie Beethoven's ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama, folgen... (III, 96).

Noch in der *Beethoven*-Schrift von 1870 betont Wagner, daß „die Melodie... durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipirt, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden" sei und deshalb „zu jeder Zeit verstanden" werde (IX, 102), und resümiert:

Wir verfolgten nun an unserem großen Beethoven den wundervollen Prozeß der Emanzipation der Melodie aus der Herrschaft der Mode, und bestätigten, daß er, mit unvergleichlich eigenthümlicher Verwendung all' des Materiales, welches herrliche Vorgänger mühevoll dem Einflusse dieser Mode entzogen hatten, der Melodie ihren ewig giltigen Typus, der Musik selbst ihre unsterbliche Seele wiedergegeben habe (IX, 121).

Bildlich veranschaulicht Wagner den Vorgang, bei dem Beethoven die „Sprache des künstlerischen Menschen der Zukunft" gefunden habe (III, 110), in *Oper und Drama* (1851):

Das Entscheidendste, was der Meister in seinem Hauptwerke uns endlich aber kundthut, ist die von ihm als Musiker gefühlte Nothwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der Zeugung der wahren unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen (III, 312).

Dieser Vorgang ist es nun, auf den Wagner in *„Zukunftsmusik"* an eben jener Stelle zurückkommt, die bes. durch das Wort von der ‚unendlichen Melodie' berühmt geworden ist. Hatte sich der Musiker in *Oper und Drama* „in die Arme des Dichters" geworfen, so arbeitet er in *„Zukunftsmusik"* „Hand in Hand" mit ihm; hatte er dabei (nach einer parallelen Formulierung im *Kunstwerk der Zukunft*:) die „gefühlsunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlösende Melodie" (III, 82) gefunden, so gelingt ihm nunmehr die ‚unendliche Melodie'.

Die Kette verheißungsvoller Melodie-Attribute ist 1860 wohl nicht nur aus äußerlich-stilistischen Gründen gegen das vergleichsweise unscheinbare, wenn auch nicht minder emphatische Wort ‚unendlich' ausgetauscht worden. In der Zeit nach *Oper und Drama* war die Instrumentalmusik (‚Orchestermelodie') dank neuer kompositorischer Erfahrungen (Problematik der ‚Versmelodie') für Wagner zu eigenständiger Bedeutung gelangt, die ihm die Ende 1854 kennengelernte Ästhetik Schopenhauers noch bekräftigt haben mochte (allerdings sah er sich – primär von Schopenhauers Willens-Metaphysik beeindruckt, die ihm seine Ansichten über die Sprachfähigkeit der Instrumentalmusik aus neuer Sicht bestätigte – in gewisser Hinsicht auch zur „Berichtigung mancher seiner Unvollkommenheiten" veranlaßt, habe es doch noch nie einen Menschen gegeben, der „in meinem Sinne Dichter und Musiker zugleich" gewesen sei, vgl. Brief an M. Wesendonk vom 8.12.1858, ed. Kapp 151, ferner Brief vom ca. 20.12. 1858, ebenda 164): auch in der Oper führe die Musik eine „völlig unabhängige, gesonderte, gleichsam abstrakte Existenz für sich...; daher sie auch ohne den Text vollkommen wirksam" sei (*op. cit.* II, ed. Deussen II, 512); sie scheine den „geheimsten Sinn" einer Szene, Handlung usf. „aufzuschließen" und trete „als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu" auf (*op. cit.* I, ed. Deussen I, 310).

Seine neue Einschätzung der Musik hatte Wagner schon einige Jahre vor *„Zukunftsmusik"* dezidiert ausgesprochen:

Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen (1857): Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören die höchste, die erlösendste Kunst zu sein. Es ist dieß ihr Wesen, daß, was alle anderen Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird. Sehen Sie den rohesten Tanz, vernehmen Sie den schlechtesten Knittelvers: die Musik dazu ... veredelt selbst diese; denn sie ist eben des ihr eigenthümlichen Ernstes wegen so keuscher, wunderbarer Art, daß Alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird (V, 191).

Im folgenden Jahr verbindet er, deutlich auf *„Zukunftsmusik"* vorausweisend, diesen Gedanken mit Erwägungen zur „Größe eines Dichters":

Brief an die Fürstin C. Sayn-Wittgenstein vom 12.4.1858: Mich reizt an großen Dichtern immer mehr, was sie verschweigen, als was sie aussprechen; ja die eigentliche Größe eines Dichters lerne ich fast mehr aus seinem Schweigen, als aus seinem Sagen kennen: und hierdurch ist mir Calderon so groß und theuer geworden. Das, was mich die Musik so unsäglich lieben läßt, ist daß sie Alles verschweigt, während sie das Undenklichste sagt: sie ist somit, genau genommen, die einzige wahre Kunst, und die anderen Künste sind nur Ansätze dazu (*R. Wagner an Freunde und Zeitgenossen*, ed. E. Kloss, Bln u. Lpz. 1909, 220f.);

„einzig wahr" aber ist, wie Wagner am 19.1.1859 an M. Wesendonk unter Berufung auf Schiller schreibt, das von den „Bedingungen der Endlichkeit Losgelöste": „weil es nie war" (ed. Kapp 166).

Aus der doppelten Perspektive des neuen Musik-Verständnisses einerseits, dem in Wagners Geschichtsphilosophie eine weitgehende Abkehr von den einstigen „heilsgeschichtlichen" Gedankengängen (vgl. V, 64) korrespondiert (vor der Symphonie Beethovens steht er in *„Zukunftsmusik"* nur noch „wie [!] vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte" [VII, 109f.], von der 9. Symphonie ist gar nicht mehr die Rede), und der gleichzeitigen Berichterstattung über jene „musikweltgeschichtlichen" Theorien andererseits, zu denen er sich rückhaltlos nicht mehr zu bekennen vermag, erweist sich der Ausdruck ‚unendliche Melodie' als eine verblüffend gelungene Kompromißformel. Denn als ‚unendlich' im Sinne von ‚zeitlos gültig' darf ebenso bezeichnet werden, was – ohne je erlösungsbedürftig gewesen zu sein – „nie... aufhören" kann, „die höchste, die erlösendste Kunst" zu sein, als auch, was – dank einer universalgeschichtlich postulierten und bereits vollbrachten „Erlösungstat" – seine „unsterbliche Seele" wiedererhalten hat und seither (wie der „jederzeit wahre", „für alle Zeiten unerschöpfliche" Mythos [IV, 64; vgl. VII, 104f.]) durch zeitlose Gültigkeit und ewige Verständlichkeit ausgezeichnet ist.

Indes ist mit dieser Kompromißformel der Widerstreit der beiden Konzeptionen selbst nicht aufgehoben. Die revolutionäre Theorie von der alleinigen Berechtigung wortgezeugter → Tonsprache (vgl. IV, 91 ff.) und die neue Theorie, nach der der Dichter mit seiner dramatischen Aktion die „Bedeutung" der rein musikalisch konzipierten Symphonie nur noch „ausdrücke" und deren Komponisten zu „unendlich reicherer Entwickelung" der „melodischen Form" ermutige (zit. oben vor (1)) – später gesteht Wagner sogar der „durchaus seichten und ärmlichen" Musik Bellinis „idealisch verklärende" Wirkung zu (IX, 140) –, bleiben unvereinbar: die ‚unendliche Melodie' von 1860 ist nicht dieselbe, die Wagner rund ein Jahrzehnt zuvor gefordert hatte. Nicht um der „Ermüdung" des Lesers vorzubeugen, wie er vorgibt, geht er auf die seinerzeit aufgestellten „technischen Gesetze, nach welchen diese innige Verschmelzung der Musik mit der Poesie im Drama sich zu bewerkstelligen habe", in *„Zukunftsmusik"* nicht mehr ein (VII, 112f.), sondern weil diese Gesetze und ihre theoretischen Voraussetzungen zum guten Teil für ihn selbst nicht mehr gelten.

Der weihevoll-pathetische, mit Metapher und Oxymoron überladene Absatz, dessen Beginn noch eigens „Wahrheit" verheißt, dürfte also nicht ohne Grund so knapp formuliert worden sein: nur durch extreme Kürze, in der Unvereinbares zu einer spontan kaum verständlichen, eher mystisch-dunkel wirkenden Formel zusammengezwungen wird, kann sich Wagner dem offenen Eingeständnis eines grundlegenden Konzeptionswandels entziehen – er hat dergleichen Wandlungen zeitlebens zu bagatellisieren gewußt. Dem Leser signalisiert die extreme Kürze problemlose Selbstverständlichkeit, der bekenntnisformelhafte Charakter disqualifiziert von vornherein jeden Zweifel und fordert suggestiv zur Beipflichtung heraus: der Leser soll – so hat es den Anschein – mit der Formel von der ‚unendlichen Melodie' nicht informiert, sondern überrumpelt werden.

Mit dieser Interpretation wäre zugleich eine Erklärung dafür gefunden, daß Wagner in Schriften und Briefen auf diesen Ausdruck nicht mehr zurückgegriffen hat, und daß auch seine Anhänger ihm gegenüber lange Zeit eine auffällige Unsicherheit erkennen ließen (s. unten II. (2)). Denn dieser Ausdruck war – trifft die Interpretation zu – als Kompromißformel genuin unpräzise, für sachliche Erörterungen weder konzipiert noch geeignet, und auch nicht im strengen Sinne „Subjekt eines eigenen Gedankens" – dies die Voraussetzung für die Aufnahme Wagnerscher Begriffe in das *Wagner-Lexikon* von C. Fr. Glasenapp und H. v. Stein (Stuttgart 1883), in dem unter knapp 600 Stichwörtern zwar die ‚absolute', die ‚dramatische' und

die ‚patriarchalische Melodie' mit Artikeln bedacht sind, die ‚unendliche Melodie' hingegen nicht berücksichtigt ist (vgl. Glasenapp, *Zur Entstehungsgeschichte des „Wagner-Lexikons"*, Richard-Wagner-Jb. V, 1913, 59; daß allein die publizistische Polemik gegen die ‚unendliche Melodie' seit den sechziger Jahren [s. unten II. (1)] die Aufnahme ins Lexikon verhindert hätte, ist ganz unwahrscheinlich: zum einen hatten sich die Anhänger Wagners seit den späteren siebziger Jahren allmählich selbst positiv dieses Ausdrucks bedient, zum andern hätten die meist unsachlich-gehässigen Angriffe die eingeschworenen Anhänger wohl eher zu einer demonstrativen Aufnahme bewogen, wäre ihnen der Ausdruck nicht selbst kompromittiert gewesen).

Nicht auszuschließen ist, daß Wagner – über den verschleierten Kompromiß hinaus – mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' zugleich gegen das „tolle", auf ein „ebenso blödes als böswilliges Misverständniß" zurückzuführende Wort ‚Zukunftsmusik' (*Ein Brief an Hector Berlioz* [1860], VII, 83) hat Stellung nehmen wollen: nicht um ‚musique de l'avenir', sondern um ‚zeitlos gültige Melodie' war es ihm zu tun, und diese war für ihn inzwischen im *Tristan* Gegenwart geworden:

„Zukunftsmusik": An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte (VII, 119);
Brief an M. Wesendonk vom 12.5.1860: Ob noch einige neue Werke dieser Art der Welt geschenkt werden, ist dem Weltgeiste wahrscheinlich gleichgültiger, als daß diese Art Werke überhaupt ihrem Wesen nach, der Welt vollkommen verständlich erschlossen werden... Denn in einem gewissen sehr tiefen und dem Weltgeiste einzig verständlichen Sinn kann ich mit neuen Werken jetzt mich nur noch wiederholen: ich kann keine andere Wesenhaftigkeit mehr offenbaren (ed. Kapp 305 f.);

zehn Jahre später allerdings räumt Wagner ein, daß die „rein-menschliche... neue Kunstform... bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt" (*Beethoven*, IX, 112).

Kropfinger nimmt seinerseits an, daß Wagner 1860 – in Zusammenhang mit der „Darstellung seines melodischen Verfahrens" – ‚unendliche Melodie' „zum Schlüsselbegriff seiner Verteidigung erhob" (132f.). Insofern sind für ihn „in Wagners Begriff ‚unendliche Melodie' ... allem Anschein nach die Bindung an eine bestimmte Komposition – den ‚Tristan' – und ein aktueller Anlaß – die Pariser Konstellation – miteinander verschränkt". Dieser Sicht entspricht seine Erklärung für Wagners Abstinenz gegenüber dem Ausdruck: „Verschwand mit der Pariser Szenerie jener Zeit der unmittelbare Anlaß, so scheute Wagner später möglicherweise vor der schlagwortartigen Verwendung eines Wortes zurück, das, einmal ausgesprochen, selbst ‚unendliche', nämlich zeitlose Wirkung versprach" (134). Vielleicht sah Wagner von einer weiteren Verwendung aber auch deshalb ab, weil er persönlich von dem alsbald polemisch gegen ihn gekehrten Ausdruck gerade keine wie auch immer positive Wirkung mehr erwartete – 1868 vermerkt Hanslick hintergründig, daß „bereits Jedermann weiß, was er sich darunter vorzustellen hat" (zit. unten II. (1)). Offen ist allerdings ja selbst noch die Frage, ob Wagner bei der Formulierung 1860 überhaupt daran gedacht hat, diesen problematischen Ausdruck jemals wieder zu gebrauchen.

(5) Sprechen mehrere Gründe dafür, daß eine Interpretation als ‚zeitlos gültige Melodie' der von Wagner in *„Zukunftsmusik"* intendierten Aussage am nächsten kommt, so behalten die unter (1) bis (3) erörterten Gesichtspunkte dennoch ihre Bedeutung. Denn einerseits kann sich auch die zuletzt gegebene Interpretation nur auf Indizien stützen, da auch sie – in ihrem Falle wäre dies freilich gut verständlich – durch Wagner selbst ausdrücklich weder bestätigt noch verworfen wird. Und andererseits mag es mit Wagners Intention – sei es auch nur um der Ablenkung vom Kompromiß willen – durchaus vereinbar gewesen sein, wenn der Leser mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' assoziativ auch noch andere Unendlichkeits-Momente verband, um ihn sich auf seine Weise zurechtzudeuten. Einige private Äußerungen Wagners in den letzten Lebensjahren scheinen solches Vorgehen sogar unmittelbar zu rechtfertigen (Authentizität der Berichte vorausgesetzt; es wird kaum ganz auszuschließen sein, daß, wo Wagner mit allgemeinen Worten einen einschlägigen Sachverhalt berührt hatte, ein Gesprächspartner diesen auch einmal prägnant mit dem zusehends zum Schlagwort gewordenen Ausdruck ‚unendliche Melodie' umreißen zu können vermeinte). Freilich fehlt dergleichen Äußerungen der zu begrifflicher Präzision verpflichtende „offizielle" Charakter, und immer besteht im Gespräch auch die Möglichkeit, allein durch den (leider nicht mitprotokollierten) Tonfall z. B. Zustimmung, Skepsis oder Ironie zum Ausdruck zu bringen:

Webers Geburtstag... wurde durch den Vortrag zweier Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier gefeiert; von dem einen sagte er: ‚Das hat mir meinen Duktus gegeben! Es ist unglaublich, wie vieles aus der Musik-Literatur ohne Eindruck an mir vorübergegangen ist, aber das hat mich bestimmt. Das ist unendlich! So etwas hat keiner wieder gemacht!' (Glasenapp VI, 35).
Einmal hatte er abends aus seinen eigenen kleineren Werken musiziert... und war von hier aus zu einem der Bachschen Präludien übergegangen. ‚Bach gefällt mir besser als ich', sagte er dann lachend, ‚diese Musik kann man nur unter dem Begriff des Erhabenen verstehen; ich sehe dabei immer die alten Dome, und es ist wie die Stimme des ‚Dinges an sich'; das Nervöse, Sentimentale erscheint einem kleinlich dagegen. Bei Beethoven wird alles schon dramatisch. Bei Bach ist alles im Keim vorhanden, was dann in einem üppigen Boden, wie Beethovens Phantasie, fortwucherte. Unbewußt, wie im Traum, ist vieles von Bach niedergeschrieben; die ‚unendliche Melodie' ist da bereits präformiert...' (ebenda 164).
‚Das ist, wie die unverständige und unverstehbare Natur, das ist auch die unendliche Melodie!' rief er bei der 14. (Fis moll) [gemeint sind Präludium und Fuge fis-Moll aus dem II. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*] (ebenda 186).
Wiederholt setzte er sich nun abends wieder an den Flügel, sei es nun für die A dur-Sonate Beethovens, deren ersten Satz er so recht für ein Beispiel dessen erklärte, was er unter ‚unendlicher Melodie' verstehe (ebenda 724).

Zwar mag beim Wort vom „Duktus" oder bei der Heranziehung von Beethovens A-Dur-Sonate als „Beispiel dessen..., was er unter ‚unendlicher Melodie' verstehe", der Schluß auf ein kompositionstechnisches Verständnis im Sinne von (1), beim Hinweis auf den „Begriff des Erhabenen" der Schluß auf ein transzendentes Verständnis im Sinne von (3) auch seitens Wagners selbst nahe liegen. Allerdings wirkt der Ausruf „Das ist unendlich! So etwas

hat keiner wieder gemacht!" doch auch wieder zu emphatisch, als daß damit ein bestimmter Duktus lediglich in seiner kompositionstechnischen Eigenart hätte beschrieben werden sollen; viel eher mag er den gleichfalls auf Bach gemünzten Worten wie „... das ist die Welt" (Glasenapp VI, 76), „Das ist Musik in ihrer Essenz" (ebenda 164) oder „Das sind elementare Planetenkräfte, physisch belebt" (ebenda 276) an die Seite zu stellen, also im Sinne einer „Losgelöstheit von den Bedingungen der Endlichkeit" zu verstehen sein. Ähnliches könnte auch für Wagners Bemerkungen zu Beethovens A-Dur-Sonate gelten, über die (zusammen mit dem letzten Satz von op. 111) er sich ein anderes Mal wie folgt äußert:

...erklärte er leidenschaftlich: mit diesen Werken habe Beethoven eine ganz neue Welt enthüllt, und alles darin sei Melodie, seien Gestalten, die auf einen zukämen, wenn auch kein Auge sie sähe. ‚Aber es ist zu Ende mit der Musik', rief er dann schmerzlich aus, ‚und ich weiß nicht, ob meine dramatischen Explosionen dieses Ende aufhalten können. Es hat so kurz gedauert. Aber diese Dinge haben mit Zeit und Raum nichts zu schaffen!' (Glasenapp VI, 604).

Selbstverständlich sind es kompositorische Züge, die Wagner an diesen Werken Beethovens fesseln; doch bleibt zumindest wieder offen, ob er hier mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' nur beschreibend auf „ununterbrochenes Strömen" oder ähnliches hinweisen möchte – ‚unendlich' ist ihm Beethovens A-Dur-Sonate jedenfalls auch in dem Sinne, daß sie „mit Zeit und Raum nichts zu schaffen" hat, so wie auch im dritten Beleg (Glasenapp VI, 186) die Zeitlosigkeit als Tertium comparationis zwischen Natur und Bachs Musik anzusehen sein dürfte (vgl. oben (4) Lotzes Definition).

Ebenso wenig muß der Ausdruck ‚unendliche Melodie' im zweiten Beleg (Glasenapp VI, 164) auf eine transzendente Unendlichkeit bezogen sein. Zwar wird nach traditioneller ästhetischer Auffassung beim Wahrnehmen des Erhabenen die „Idee des Unendlichen" erzeugt. Doch hat Wagner in anderweitigen Ausführungen über das Erhabene, an die er hier zu erinnern scheint, wohl eine Reihe „bloßer Negativa" gebraucht, jedoch in auffälliger Weise das Wort ‚unendlich' selbst gemieden: an der einen Stelle spricht er nur vom „Bewußtsein der Schrankenlosigkeit":

Beethoven: Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, daß sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt (IX, 78).

Etwas später, im Hinblick auf Beethovens Symphonie, auf die „einzig der ästhetische Begriff des Erhabenen anzuwenden" sei, nennt er nur das „Gestalten des Unbegreiflichen, Niegesehenen, Nieerfahrenen" (IX, 92f.). Meidet er aber hier, wie es scheint, mit voller Absicht, das in solchem Zusammenhang offenbar anstößige Wort ‚Unendlichkeit', so ist schwer vorstellbar, daß er mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' ausgerechnet auf jene ‚Unendlichkeit' verweisen wollte, an die das Erhabene gemahnt.

Ist also bei keinem der späten Belege ein zwingender Grund gegeben, über eine Interpretation im Sinne von ‚zeitlos gültige Melodie' (4) hinauszugehen, so scheinen der jeweilige Kontext und die Art und Weise, wie von ‚unendlicher Melodie' die Rede ist, dennoch hier eine allzu rigorose Festlegung zu verbieten. Denn es ist sehr wohl denkbar, daß nun auch Wagner selbst – da der Ausdruck inzwischen (wenn auch zunächst negativ) bereits recht populär geworden war und sich auch positiv durchzusetzen begann – wenigstens im privaten Gespräch, sei es verhalten scherzhaft, sei es auch ernst gemeint, ‚unendliche Melodie' als TIEFSINNIG-BEZIEHUNGSREICHES ORAKELWORT IM SPANNUNGSFELD VON KOMPOSITIONSTECHNIK, ÄSTHETIK, GESCHICHTSPHILOSOPHIE UND WELTANSCHAUUNG gelten ließ: als ein Orakelwort, in dem sich bei je verschiedener Akzentuierung – ähnlich wie beim romantischen Begriff der ‚unendlichen Landschaft' – empirische Beobachtung und Beschreibung und spekulative Deutung durchdringen konnten (vgl. H. Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft*, Halle/S. 1932, 210), und in dem auch die Erinnerung an Fr. Schlegels ‚unendliches Gedicht' (vgl. *Rede über die Mythologie*, ed. Behler II, 312), an Liszts ‚unendliche Kunst' und Schopenhauers ‚endlosen Willen' anklingen mochte. Solch „offenes" Verständnis, das von Wagners Seite her zumindest nicht dementiert werden kann, hätte freilich jene charakteristische Art des Sprachgebrauchs legitimiert, die schließlich gar nicht mehr nach der Intention des Urhebers fragt oder sich an eine zur Konvention gewordene Verwendungsweise hält, sondern nur noch je nach Zusammenhang und Bedarf passende Aspekte in den Ausdruck hineinlegt oder aus ihm herausliest und sich dabei zugleich auf jene irrationale Aura der Authentizität verläßt, die diesen Ausdruck immer wieder auf fast rätselhafte Weise zu umgeben scheint (diese Aura mag ebenso auf den mystisch-dunklen Klang zurückzuführen sein, dem gegenüber eine unbeeindruckt kühl-„intellektuelle" Überprüfung geradezu als Sakrileg erscheinen mußte, wie auch auf die bei jeder neuen Deutung wieder gegebene unmittelbare sprachliche Evidenz, die gerade im späteren 19. und früheren 20. Jh. oft höher bewertet wurde als begriffliche Festlegung [s. auch unten IV.]). Solcher Nimbus und die praktisch uneingeschränkte, weil durch keine verbindliche begriffliche Fixierung irritierte Assoziierbarkeit aller möglichen Unendlichkeits-, Entgrenzungs- und Ewigkeits-Aspekte ließ es manchem Autor beim Reden von der ‚unendlichen Melodie' gewiß auf nicht minder „unvergleichliche Weise wohl" werden, als es Nietzsche an der Begeisterung des zeitgenössischen „deutschen Jünglings" für Wagners „zwei Worte ‚unendlich' und ‚Bedeutung' " sarkastisch beschreibt (*Der Fall Wagner* [1888], ed. Schlechta II, 924). H. H. Stuckenschmidt trifft den Charakter mancher Äußerung über die ‚unendliche Melodie', die das Orakelwort genußvoll-tiefsinnig auslotet, recht genau:

Wagner im Rückblick: ...das melodische Denken selbst will aller Begrenzung ledig werden. Es sucht, um es mit einem Lieblingswort der Romantik zu kennzeichnen, Unendlichkeit. So schreibt Wagner über den Musiker als solchen, die unendliche Melodie sei „die untrügliche Form seines erklingenden Schweigens" [sic]. In dieser singenden Unendlichkeit, die sich unweigerlich dem Begriff der Ewigkeit nähert und verbindet, ist ein Prinzip der Formfeindschaft verborgen, das allem romantischen Geist innewohnt. Aus den Höhen, in die der Holländer mit Senta entschwebte, rinnt die Musik zurück in das Element der Entgrenzung. Das Meer der Unendlichkeit nimmt sie auf (Akzente XI, 1964, 255).

II. Es ist für die Geschichte der Verwendung des Ausdrucks ‚unendliche Melodie' nach *„Zukunftsmusik"* von ausschlaggebender Bedeutung, daß dieser in aller Regel als

genuiner Terminus technicus des Kompositionsverfahrens aufgefaßt und dementsprechend gebraucht wird. Die philosophisch-weltanschaulichen Assoziationen, die in der Folgezeit mit ihm verbunden werden, scheinen mindestens ebenso sehr durch das konkrete Wagnersche Kompositionsverfahren, das selbst „Unendliches bedeuten" soll – oder ein abstraktes Ideal kompositorischer ‚Unendlichkeit' – evoziert zu sein wie durch das Wort. Es ist „die" ‚unendliche Melodie' selbst, von der die Faszination ausgeht. Nicht um den – vermeintlich unproblematischen – „Begriff" bemühen sich folgerichtig die Erörterungen bis in die jüngste Zeit, sondern um die „Idee", „Doktrin", „Lehre", das „System", „Prinzip" oder „Kunstmittel" der ‚unendlichen Melodie'. Und das Adjektiv ‚unendlich' gilt als so unzweifelhaft auf Kompositionstechnisches bezogen, daß ‚unendliche Melodie' durch anscheinend als mehr oder weniger synonym verstandene Ausdrücke wie ‚endlose Melodie' (hierin soll freilich stets Kritik anklingen) oder ‚ewige Melodie' ersetzbar erscheint (einige Belege für ‚endlose Melodie' im folgenden Abschnitt II. (1). Von ‚ewiger Melodie' sprechen z. B. A. Reissmann, *Grundriss der Musikgeschichte*, München 1865, 138; H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart*, Stuttgart u. Bln [2]1928, 252; ders., *Goethe und die Musik*, Lpz. 1949, 39; R. Kassner, *Das neunzehnte Jahrhundert*, Erlenbach-Zürich 1947, 151; W. Furtwängler, *Gespräche über Musik*, Zürich u. Freiburg i. Br. [6]1954, 53; vgl. ferner unten die Belege von G. Mahler [II. (3)] und – hier freilich in abweichendem Sinne – von E. Steuermann [IV.]). Selbst namhafte Kritiker Wagners, die den Ausdruck als „schief" (Hanslick, zit. II. (1)) oder als „sehr stark aber undeutlich" (Nietzsche, zit. II. (1)) empfinden, sind eher geneigt, Wagner auch noch der terminologischen Laxheit zu zeihen, als die Stichhaltigkeit ihres eigenen, auf das Kompositorisch-Stilistische beschränkten Wortverständnisses auch nur in Frage zu ziehen. So ist zugleich immer die Möglichkeit gegeben, alle im Laufe der Zeit assoziierten philosophisch-weltanschaulichen Momente als nur akzessorisch anzusehen: trennt man sich von ihnen, kann ‚unendliche Melodie' als nüchterner Terminus technicus des Kompositionsverfahrens in unkompromittierter Sachlichkeit weiter gebraucht werden.

Wagner selbst hat, wie erörtert, diese Entwicklung durch sein eigenes Verhalten mit begünstigt: indem er nie klar erkennen ließ, was er in *„Zukunftsmusik"* wirklich hatte sagen wollen, und „offiziell" auch kein weiteres Beispiel authentischen Sprachgebrauchs mehr gab, überließ er den anziehend schillernden Ausdruck praktisch seinem Schicksal, konkret gesprochen: zunächst den eigenen Gegnern.

(1) Allem Anschein nach wurde der Ausdruck ‚unendliche Melodie' zuerst von den Gegnern Wagners aufgegriffen und polemisch gegen ihn und sein Werk verwendet. Beriefen sie sich schon seit den vierziger Jahren darauf, daß eine „wirkliche" Melodie „periodisch geschlossen", „architektonisch-symmetrisch gegliedert", kurz: „endlich" sein müsse, so sahen sie ihren seit langem gegen Wagner erhobenen Vorwurf der Formlosigkeit und des Melodienmangels, die auf krankhafte Nervenreizung und das willenlose Sich-ausliefern des Hörers an die Musik abzielten, durch diesen von Wagner selbst geprägten Ausdruck erneut bestätigt, ohne auch nur danach zu fragen, ob die hier angesprochene ‚Unendlichkeit' überhaupt kompositionstechnisch zu verstehen sei.

E. Hanslick verteidigt das „Uebergewicht" des „polemischen, negirenden Elements" in seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (Lpz. 1854) im Vorwort der 3. Aufl. (1865) mit den „besonderen Zeitumständen":

Als ich diese Abhandlung schrieb, waren die Wortführer der Zukunftsmusik eben am lautesten bei Stimme und mußten wohl Leute von meinem Glaubensbekenntniß zur Reaction reizen. Als ich die zweite Auflage veranstaltete, waren eben Lißt's Programm-Symphonien hinzugekommen... Seither besitzen wir nun auch Richard Wagner's „Tristan", „Nibelungenring" und seine Lehre von der „unendlichen Melodie", d.h. die zum Princip erhobene Formlosigkeit, die systemisirte Nichtmusik, das auf 5 Notenlinien verschriebene melodische Nervenfieber (IX f.; seit der 4. Aufl. [1874] lautet der Schluß des Abschnitts noch drastischer: „...die zum Princip erhobene Formlosigkeit, den gesungenen [Zusatz in späteren Aufl.: „und gegeigten"] Opiumrausch").

1875 formuliert er ähnlich, daß „im ‚Tristan'-Vorspiel die ‚unendliche Melodie' nur als unendliche Nervenpein den Hörer zu Tode kitzelt" (*Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870–1885*, Bln 1886, 133). Die kompositorischen Momente, die er durch das „Princip" der ‚unendlichen Melodie' verwirklicht sieht, beschreibt er eingehend 1868 anläßlich der Münchner Uraufführung der *Meistersinger*:

Die Consequenz, mit welcher Wagner bei seinem eigenthümlichen Principe verharrt, müssen wir achten; zu dem Principe selbst haben uns auch die Meistersinger nicht bekehrt. Es ist das bewußte Auflösen aller festen Form in ein gestaltloses, sinnlich berauschendes Klingen, das Ersetzen selbstständiger, gegliederter Melodien durch ein unförmlich vages Melodisiren. Man kann dafür Wagner's schiefes Wort „unendliche Melodie" getrost als technischen Ausdruck gebrauchen, da bereits Jedermann weiß, was er sich darunter vorzustellen hat. Die „unendliche Melodie" ist die herrschende, d.h. die musikalisch unterwühlende Macht in den Meistersingern wie im Tristan. Ein kleines Motiv beginnt, es wird, ehe es zur eigentlichen Melodie, zum Thema sich gestaltet, gleichsam umgebogen, geknickt, durch fortwährendes Moduliren und enharmonisches Rücken höher oder tiefer gestellt, durch Rosalien fortgesetzt, dann angestückelt und wieder verkürzt, bald von diesem, bald von jenem Instrument wiederholt oder nachgebildet. Mit ängstlicher Vermeidung jeder abschließenden Cadenz fließt diese knochenlose Ton-Molluske, sich immer wieder aus sich selbst erneuernd, ins Unabsehbare fort. Aus Furcht vor der „Gewöhnlichkeit" der natürlichen Ganz- und Halbschlüsse verfällt Wagner einer andern, gar nicht besseren Pedanterie; er wird nämlich monoton gerade dadurch, daß er regelmäßig, wo das Ohr einen abschließenden Dreiklang erwartet, in einen dissonirenden Accord einlenkt... Nur an den wenigen Stellen, wo ein lyrischer Ruhepunkt, eine Art Liedform schon im Text geboten ist..., concentrirt sich der Gesang wenigstens eine Weile hindurch zur selbstständigen, wirklichen Melodie; hingegen ist im ganzen Fortgang des Dramatischen, in den Monologen, Dialogen, Gesammtscenen der Faden der Melodie nicht in die Singstimmen, sondern ins Orchester verlegt, wo er als „unendlicher" sich wie in einer Spinnfabrik gleichförmig abhaspelt (*Die moderne Oper*, Bln [4]1880, 302f.).

In einem späteren Bericht über den *Tristan* (1883) wird dessen ‚unendliche Melodie' – unter der Hanslick nur noch die Orchester-Melodie versteht – geradezu zum „logischen Unding" erklärt; auch spielt er nun die im letzten Text lobend erwähnten „wenigen Stellen" mit „endlicher" Melodie in den *Meistersingern* gegen den *Tristan* aus:

Die musikalische Form... ist vollständig zerschlagen und hat einer nur durch das Wort, nicht durch die musikalische Idee bestimmten unbegrenzt fluthenden Darstellungsweise Platz ge-

macht... Der Gesang beherrscht keineswegs als oberster Wille die Instrumental-Begleitung; er begleitet vielmehr selber, am bloßen Worte haftend, die „unendliche Melodie" des Orchesters. Diese unendliche Melodie, ein logisches Unding, ist für Wagner, der bekanntlich das Gefallen an der gewöhnlichen endlichen Melodie für „kindisch" erklärt, die Panacee des richtigen Musikdramas. Wenn wir den Gesängen Tristans, Wotans, Parsifals Mangel an Melodie vorwerfen, so entgegnen uns die Wagnerianer allerdings, das Gegentheil sei wahr, es sei darin Alles Melodie und nur Melodie. Auch recht; das sagt mit anderen Worten nur dasselbe. Ein „unendliches" Melodisiren ist eben noch keine Melodie, so wenig als das Denken ein Gedanke, Bauen ein Gebäude, Malen ein Gemälde ist.
Im „Tristan" herrscht dasselbe Stylprincip wie in den Meistersingern und den Nibelungen, nur noch consequenter. Die Meistersinger, in welchen neben der grauen Theorie doch auch der goldene Baum des Lebens lustig sprießt, stehen mir unvergleichlich höher. Die endlichen, das heißt wirklichen Melodien, die sich darin so reizvoll von der „unendlichen" abheben, die vollklingenden, mehrstimmigen Gesänge, der ungleich lebendigere und gemüthlichere Zug der Handlung wie der Musik, haben Wagners Meistersingern thatsächlich eine werthvolle Popularität erobert... (*Musikalisches Skizzenbuch (Der „Modernen Oper" IV. Theil)*, Bln 1888, 22).

E. Krüger, skeptisch wie Hanslick, scheint eine paraphrasierende Verdeutlichung des Ausdrucks ‚unendliche Melodie' als notwendig anzusehen:

System der Tonkunst (Lpz. 1866): Für eine unendlich fortlaufende Melodie, welche durch neue Theoreten behauptet wird, ist in vernünftiger Lehre kein Platz, es sei denn, daß mit Umkehrung der gangbaren Wortbedeutungen alle Begriffe umgekehrt werden. Aber auch unter R. Wagners Tongebilden sind es nicht jene fortgelaufenen, sondern die periodisch geschlossenen z.B. Tannhäuser-Marsch, Pilgerchor etc. welche volksthümlichen Werth haben und als künstlerisch wahre von Freund und Feind anerkannt sind (241);

später gebraucht er das Adjektiv ‚endlos':

Die Erfindung des sogenannten fortlaufenden Recitativs oder der sich endlos gebärenden Melodie ist ein Unding, sicherlich eine Aufhebung der Schönheit in dem Gebiete, wo die höchste Kraft der Sonderkunst erscheinen soll (465).

Für S. Bagge ist Wagners ‚unendliche Melodie' das „Gegentheil" von Melodie im engeren Sinne:

Einige theoretische und ästhetische Bemerkungen über Melodie (AmZ Lpz. II, 1867): Die italienische Oper enthält zu viel „Melodie" und ermüdet durch das Einerlei der beständig wiederkehrenden Liedform, die Zukunfts-Oper schüttet das Kind mit dem Bade aus und will von „Melodie" überhaupt nichts wissen (höchstens von einer „unendlichen Melodie", die eben das Gegentheil von Melodie im engeren Sinne ist)... (174b);

mit Bezug auf den *Tristan* hatte er kurz zuvor geschrieben:

...wenn Melodie nichts anderes wäre, als ein Herumschweifen einer oder mehrerer Stimmen in ungeordnetem Tonreiche, nach oben und unten, in beliebigen Entfernungen (Intervallen), dann würde der Begriff von Melodie ein sehr vager sein, und selbst das Geheul eines Wilden oder einer Hyäne, der Gesang eines Vogels, wäre schon „Melodie" (ebenda 173b).

Auch W. H. Riehl läßt als vollgültige ‚Melodie' nur gelten, was sich durch „architektonisch-symmetrischen" Charakter auszeichnet; die – wie auch er sagt – ‚endlose' Melodie sei „gar keine Melodie":

Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper: Die Musik ist formell architektonisch. Das heißt, damit sie sich schön, verständlich klar nach ihrem ganzen Reichtum entfalten könne, muß sie Parallelen und Gegensätze der Rhythmik, der Melodie, der Harmonisierung aufbauen. Der musikalische Bau liebt Symmetrie, Ebenmaß und Wiederholung der gegeneinander gestellten Teile. Wie die Symmetrie in der Baukunst darauf hinausläuft, daß gleichartige oder ähnliche Teile in geschickter Proportion wiederholt werden, so ist es die Rückkehr zum Anfang, die Rückkehr zu verwandten, abgeleiteten Formen in neuer Beziehung, was die musikalische Symmetrie ausmacht, jene Wiederholung und Kontrastierung der Glieder, Perioden und Sätze, jene Verbindung von Anfang und Ende, die wir das „musikalische Rondo" im weiteren Sinne des Wortes nennen. Eine unsymmetrisch fortlaufende Melodie oder, wie man heutzutage sagt, eine endlose Melodie, ist eben gar keine Melodie (*Musikalische Charakterköpfe* II, Stuttgart [7]1899, 395; vgl. ebenda 366, 400; zu einem Architektur-Vergleich, der – Riehl entgegengesetzt – von der „asymmetrisch-freieren Anlage des Grundstockes" um 1900 ausgeht und diesen nun positiv zur ‚unendlichen Melodie' in Beziehung setzt, vgl. das Seidl-Zitat unten II. (4)).

Seit den siebziger Jahren wird ‚unendliche' bzw. ‚endlose Melodie' immer häufiger als ironisches Schlagwort gebraucht. D. Spitzer stichelt anläßlich der Wiener *Walküre*-Aufführung 1877:

Auch stört keine Melodie die erhabene Monotonie dieses Musikwerkes, und statt ihrer hat uns der Schöpfer desselben großherzig mit der unendlichen Melodie beschenkt. Wenn Wagner unsere verpfuschte Welt zu schaffen gehabt hätte, würde er gewiß der Lerche den Umfang des Rhinozeros und dem Veilchen die Größe des Krautkopfes gegeben haben...
Hat aber der Meister Titanenhaftes geschaffen, so suchen die Jünger ihm nachzustreben, indem sie in Ermangelung jeder andern Leistungsfähigkeit titanenhaft klatschen. So wie er nach ihrer Behauptung der Musik, dem Drama und auch der bildenden Kunst neue Bahnen vorgezeichnet hat, so haben sie in der Klatschkunst mit der Überlieferung gebrochen und nach dem Muster der unendlichen Melodie den unendlichen Applaus geschaffen (*Meister der deutschen Kritik 1830–1890*, ed. G. F. Hering, München 1963, 264ff.).

W. Tappert zitiert in seinem *Wörterbuch der Unhöflichkeit* (Lpz. 1877) aus dem *Wiener Sonn- und Feiertags-Courier* von 1876: „Das musikalische Ungeheuer der unendlichen Melodie" (39), für Th. Goering ist die ‚endlose Melodie' ein „musikalischer Streckvers..., die geborene Formlosigkeit" (*Der Messias von Bayreuth*, Stuttgart 1881, 57; vgl. ebenda 105).
Auch Fr. Nietzsche verwendet den Ausdruck ‚unendliche Melodie' bezeichnenderweise erst nach seiner Entfremdung von Wagner, und zwar nun stets polemisch gegen dessen Musik. Hat er noch 1876 zustimmend die „überwältigende" Wirkung des „unheimlichsten, anziehendsten Zaubers" der Wagnerschen Musik beschrieben:

[der Betrachtende] steht mit einem Male vor einer Macht, welche den Widerstand der Vernunft aufhebt, ja alles andere, in dem man bis dahin lebte, unvernünftig und unbegreiflich erscheinen läßt: außer uns gesetzt, schwimmen wir in einem rätselhaften feurigen Elemente, verstehen uns selber nicht mehr, erkennen das Bekannteste nicht wieder; wir haben kein Maß mehr in der Hand, alles Gesetzliche, alles Starre beginnt sich zu bewegen, jedes Ding leuchtet in neuen Farben, redet in neuen Schriftzeichen zu uns... (*Richard Wagner in Bayreuth*, Viertes Stück der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, ed. Schlechta I, 399; vgl. hierzu Wagners Brief an M. Wesendonk vom 24.8.1859: „Nun denken Sie meine Musik, die mit ihren feinen, feinen, geheimnisvoll-flüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt, um dort alles zu überwältigen, was irgend wie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich ausnimmt, alles hinwegschwemmt,

was zum Wahn der Persönlichkeit gehört..." [ed. Kapp, Lpz. 1915, 231]),

so wendet er sich 1877/79 in dem Aphorismus *Wie nach der neueren Musik sich die Seele bewegen soll* gegen eben diesen geradezu hypnotischen Zwang zum „Schwimmen und Schweben", dem er den Zwang zur „Besonnenheit" beim Anhören der älteren („guten") Musik als Ideal entgegensetzt; und erst in dieser ablehnenden Stellungnahme begegnet der Ausdruck ‚unendliche Melodie':

Die künstlerische Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark aber undeutlich, als „unendliche Melodie" bezeichnet wird, kann man sich dadurch klarmachen, daß man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem wogenden Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll schwimmen. In der bisherigen älteren Musik mußte man, im zierlichen oder feierlichen oder feurigen Hin und Wider, Schneller und Langsamer, tanzen: wobei das hierzu nötige Maß, das Einhalten bestimmter gleichwiegender Zeit- und Kraftgrade von der Seele des Zuhörers eine fortwährende Besonnenheit erzwang: auf dem Widerspiele dieses kühleren Luftzuges, welcher von der Besonnenheit herkam, und des durchwärmten Atems musikalischer Begeisterung ruhte der Zauber jener Musik. – Richard Wagner wollte eine andere Art Bewegung der Seele, welche, wie gesagt, dem Schwimmen und Schweben verwandt ist. Vielleicht ist dies das Wesentlichste seiner Neuerungen. Sein berühmtes Kunstmittel, diesem Wollen entsprungen und angepaßt – die „unendliche Melodie" – bestrebt sich, alle mathematische Zeit- und Kraft-Ebenmäßigkeit zu brechen, mitunter selbst zu verhöhnen; und er ist überreich in der Erfindung solcher Wirkungen, welche dem älteren Ohre wie rhythmische Paradoxien und Lästerreden klingen. Er fürchtet die Versteinerung, die Kristallisation, den Übergang der Musik in das Architektonische – und so stellt er dem zweitaktigen Rhythmus einen dreitaktigen entgegen, führt nicht selten den Fünf- und Siebentakt ein, wiederholt dieselbe Phrase sofort, aber mit einer Dehnung, daß sie die doppelte und dreifache Zeitdauer bekommt. Aus einer bequemen Nachahmung solcher Kunst kann eine große Gefahr für die Musik entstehen: immer hat neben der Überreife des rhythmischen Gefühls die Verwilderung, der Verfall der Rhythmik im Versteck gelauert. Sehr groß wird zumal diese Gefahr, wenn eine solche Musik sich immer enger an eine ganz naturalistische, durch keine höhere Plastik erzogene und beherrschte Schauspielerkunst und Gebärdensprache anlehnt, welche in sich kein Maß hat und dem sich ihr anschmiegenden Elemente, dem allzuweiblichen Wesen der Musik, auch kein Maß mitzuteilen vermag (*Menschliches, Allzumenschliches* II, ed. Schlechta I, 788f.; mit Abwandlungen wiederholt in *Nietzsche contra Wagner* [1889], vgl. z.B.: „...ruhte der Zauber aller guten Musik. – Richard Wagner wollte eine andre Art Bewegung – er warf die physiologische Voraussetzung der bisherigen Musik um..." [ed. Schlechta II, 1043]; vgl. ferner Brief an C. Fuchs aus dem Winter 1884/85 [ed. Schlechta III, 1226]; *Der Fall Wagner* [1888, ed. Schlechta II, 905, 914f.]; Nachlaß der Achtzigerjahre [ed. Schlechta III, 581]).

Vor allem Hanslicks und Nietzsches wiederholte Attacken auf die ‚unendliche Melodie' dürften dem polemischen Sprachgebrauch bis weit ins 20. Jh. hinein die Richtung gewiesen und die Argumente geliefert haben – so gründlich, daß ‚unendliche Melodie' für H. v. d. Pfordten noch 1917 als „spöttisches Wort" schlechthin gelten kann (*Deutsche Musik*, München 1917, 289). Wesentlich neue polemische Aspekte lassen sich jedenfalls nach Hanslick und Nietzsche kaum mehr ausmachen, wie sich ja überhaupt die Auseinandersetzung um die „künstlerische Berechtigung" der ‚unendlichen Melodie' spätestens um die Jahrhundertwende als obsolet erweist (was freilich durchaus noch nicht ihr Ende herbeiführt). So ist auch das neoklassizistische Verdikt Strawinskys in seiner Argumentation ausgesprochen konventionell:

Poétique Musicale (1939/40): L'œuvre de Wagner répond à une tendance qui n'est pas à proprement parler un désordre, mais qui tâche de suppléer à un manque d'ordre. Le système de la mélodie infinie traduit parfaitement cette tendance. C'est le perpétuel devenir d'une musique qui n'avait aucun motif de commencer, comme elle n'a aucune raison de finir. La mélodie infinie apparaît ainsi comme un outrage à la dignité et à la fonction même de la mélodie qui est, nous l'avons dit, le chant musical d'une phrase cadencée. Sous l'influence de Wagner les lois qui assurent la vie du chant se sont trouvé transgressées et la musique a perdu le sourire mélodique. Cette façon de faire répondait peut-être à un besoin; mais ce besoin n'était pas compatible avec les possibilités de l'art musical qui est limité dans son expression à proportion des limites de l'organe qui le perçoit. Un mode de composition qui ne s'assigne pas à lui-même des bornes devient pure fantaisie (Cambridge, Mass. 1970, 82).

Originell konnte wohl nur noch eine Kritik sein, die Wagner Versagen vor der Prätention melodischer Unendlichkeit selbst vorzuwerfen vermochte und seine Melodie als „endlich" entlarvte:

Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner* (Frankfurt/M. 1952): Wagners Melos bleibt eben jene Unendlichkeit schuldig, die es verheißt, indem es, anstatt wahrhaft frei und ungebunden sich zu entfalten, immer wieder auf die kleinen Modelle zurückgreift und durch deren Aufreihung die eigene Entwicklung surrogiert. Nur allzu deutlich zeigen sich die melodischen Enden der unendlichen Melodie. Sie sind durch stereotype Trugschlüsse, wie die Auflösung des Dominant-Septimakkords in den Terz-Quartakkord der Wechseldominante, kaum eben verkleistert. Die prätendierte Unendlichkeit bleibt schlecht als bloße Hülle eines Endlichen, die unendliche Melodie wagt nur darum, immer weiter zu gehen, weil sie sich bei den Sequenzmodellen jeden Abschnitts allzu geborgen, eigentlich als unabänderlich dasselbe weiß (69).

(2) Der provozierend polemischen Deutung und Verwendung des Ausdrucks ‚unendliche Melodie' auf Seiten der Gegner Wagners steht bis über die Mitte der siebziger Jahre hinaus eine AUFFÄLLIGE ZURÜCKHALTUNG bei seinen Anhängern gegenüber. So verwahrt sich P. Cornelius in seinem Bericht über die Münchner *Meistersinger*-Uraufführung gegen die „hämische, parteiische Kritik unter Führung des Herrn Doktor Hanslick" (s. oben II. (1)) und meidet den Ausdruck, auch wo er zu erwarten wäre:

Wie in der Fuge Bachs das Thema oder die Themata den Keim des Ganzen enthalten, so ist hier die Einleitung, die Exposition und das ganze Musikbild nur ein stetiges Entfalten des in ihr enthaltenen Reichtums, und Hand in Hand mit der siegenden Steigerung der poetischen Hauptidee geht die stets gesteigerte Wiederkehr der Hauptmotive (*Literarische Werke*, ed. E. Istel, III, Lpz. 1904, 187 u. 181).

Bei Nietzsche fehlt der Ausdruck vor dem Bruch mit Wagner (s. oben II. (1)), H. v. Wolzogen zitiert 1877 zwar den gegnerischen Einwand: „Die deutsche Kunst ist keine unendliche Nibelungen-Melodie!" (*Die Tragoedie in Bayreuth und ihr Satyrspiel*, Lpz. 1877, 33), umgeht selbst den Ausdruck aber sogar dort, wo er auf den die ältere Form überwindenden „Ausdruck für das innere Leben, also für das Seelische oder – Schopenhauerisch ausgedrückt – den Willen" (47) zu sprechen kommt, die „ergreifende und fortreissende Gesammtwirkung" oder die „Leitmotive" (48). In dem von Glasenapp und v. Stein herausgegebenen *Wagner-Lexikon* (1883) ist die ‚unendliche Melodie' nicht berücksichtigt (s. oben I. (5)). Gerade-

zu schon grotesk ist zu nennen, wie H. St. Chamberlain dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' ausweicht: zweimal geht er in seiner großen Wagner-Monographie (München 1895) näher auf jenen berühmten Abschnitt in „*Zukunftsmusik*" ein und zweimal läßt er den Text bei den Worten „... zum hellen Ertönen bringt" abbrechen. Das eine Mal lenkt er zurück zu der Aufforderung des Dichters „Spanne deine Melodie kühn aus..." ([8]1923, 284; zit. oben I. vor (1)), das andere Mal läßt er unmittelbar darauf Erörterungen zur Sprachfähigkeit der Musik folgen (447f.; vgl. auch 284f.). Bezeichnend ist auch, daß Chamberlain die nicht zu ignorierende Kritik der Gegner verfälschend auf den „so viel zitierten und schmählich missdeuteten Satz Wagner's: ‚In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten dadurch zu ermessen, was er verschweigt' " bezieht (284): die ‚unendliche Melodie' ist ihm allem Anschein nach Tabu.

Erst nach der Mitte der siebziger Jahre setzt sich allmählich auch bei den Anhängern Wagners der Ausdruck ‚unendliche Melodie' durch. Nicht ohne Einfluß hierauf waren wohl die ersten Bayreuther Festspiele im Jahre 1876 mit ihrer Publikationenflut; denn die an eine breitere Öffentlichkeit gerichteten Darlegungen gegensätzlicher Standpunkte erforderten wenigstens eine gemeinsame terminologische Basis. So wandelt sich auch allein die Wertung ins Positive, während am gängigen „Begriff" der ‚unendlichen Melodie' fraglos festgehalten wird: statt von „Formlosigkeit" oder „Melodienmangel" wird von der „Form gesteigerten Ausdrucks", dem „geschlossenen Ganzen" oder dem „grossen Bogen mit mannigfachen Verzweigungen" gesprochen, statt von „Nervenfieber" oder „Opiumrausch" ist von der „Seele in ihrem ewigen Werden" oder der „Kurve des Erlebens" die Rede. Auch dieses Verständnis kann sich auf Wagners eigene Ausdrucks- und Gefühlstheorie berufen:

vgl. Brief an die Prinzessin M. Wittgenstein vom 8.8.1859: Was man über diese Werke [sc. *Ring* und *Tristan*] urtheilen wird, muß ich dahin stellen; gewiß aber werden sie einem Einwand begegnen, daß sie zu voll, zu unablässig von der ganzen Fülle des Gegenstandes erfüllt, zu ununterbrochen in immer gleich starken Ausdrücken der brünstigsten Leidenschaft, der tiefsten Beziehungen abgefaßt seien. Dem ersten Blicke wird sich zeigen, daß diese Partituren bei weitem reicher, feingewebter, verschwenderischer ausgestattet sind, als alle meine früheren Partituren zusammen genommen (*R. Wagner an Freunde und Zeitgenossen*, ed. E. Kloss, Bln u. Lpz. 1909, 252f.).

Einer der ersten unter den Anhängern Wagners, die den Ausdruck ‚unendliche Melodie' – überhaupt und positiv – gebrauchen, scheint E. Schuré mit seiner Schrift *Das musikalische Drama* (Paris 1875, dtsch. Übers. von H. v. Wolzogen Lpz. 1877) gewesen zu sein, die Fr. von Hausegger als „das erste bedeutende Buch" preist, „welches in großen Zügen die in Wagners Kunstwerk gipfelnde geschichtliche Anregung verfolgt" (*Gedanken eines Schauenden*, München 1903, 465). Schuré, der zwei Jahre zuvor dem Ausdruck möglicherweise selbst noch bewußt auswich und nur von einer „ununterbrochen fortlaufenden Melodie, frei von jedem Zügel, aber je nach dem Grade der Erregung hervortretend und rhythmisch" gesprochen hatte (*Richard Wagner und das musikalische Drama*, Hamburg 1873, 23), konstatiert 1877 emphatisch:

Die Tristan-Musik ist die „unendliche Melodie", der Ausdruck der Seele in ihrem „ewigen Werden". „Alles fließt", sagte Heraklit von den Kräften des Weltalls, und dieses ewige Fließen ist auch Gesetz und Eigenart des menschlichen Wesens. Schon im „Lohengrin" offenbarte das Spiel der Harmonien und der Leitmotive das innere Leben der Charaktere; hier aber verräth uns ihr noch weit freieres Gewebe den Organismus der Seelen selbst, die unausgesetzte Thätigkeit der Gefühle und Gedanken. Durch das ganze Drama und zumal in gewissen Momenten, wie in der Scene des Liebestrankes, glaubt der aufmerksame Hörer durch die Beredsamkeit der Töne in zauberhafter Vision das Innere der Personen mit Augen zu schauen und die zartesten Regungen ihres Seelenlebens mit zu empfinden. Niemals stocken die unermüdlichen Wogen der Melodie, bis in das friedensselige Schweigen der Liebenden ergießt sich ihr Rauschen um dann wieder aus dem leisesten, kaum spürbaren Geflüster zum wildesten Toben aller entfesselten Stürme anzuschwellen. So gleichen Harmonie und Melodie in dieser Musik einem tiefen Strome, dem Strome der Leidenschaft, wie er sich bald gegen seine Ufer bäumt, bald schäumend über Klippen braust, bald zu mächtiger Breite sich dehnt, bald in donnernden Katarakten niederstürzt und sich endlich, mit dem Schwanengesange Isoldens, in der majestätischen Stille des Oceans verliert (II, 83).

La Mara betont im gleichen Jahr – ‚unendlich' (nicht ‚unendliche Melodie'!) noch vorsichtig-distanziert in Anführungszeichen setzend und als bloßen Zusatz zu dem unverfänglichen Adjektiv ‚ununterbrochen' verwendend – den Zusammenhang aller Einzelmomente innerhalb eines „geschlossenen Ganzen":

Das Bühnenfestspiel in Bayreuth (Lpz. 1877): [die Musik] ist bei ihm nicht Zweck, sondern Mittel; ihrer selbständigen Geltung ist sie beraubt. Mit der Sprache steht sie in innigster Verwandtschaft; aus dieser geht sie hervor und verbindet sich unauflöslich mit ihr. Sie schmiegt sich ihr nach Sinn, Tonfall und Accenten so selbstlos an, daß man gerade in Bezug hierauf gesagt hat, Wagner's Musikdrama sei im Grunde mehr ein erweitertes Melodrama als eine Neugestaltung der Oper; nur daß er, statt des gesprochenen Wortes, das gesungene, durch bestimmte Töne präcisirte Wort setze. So ist ihm das ganze Drama ein Strom ununterbrochener „unendlicher" Melodie, die theils den Sängern, theils dem Orchester übertragen wird. Als ein in sich geschlossenes Ganzes läßt seine Melodie oder irgend ein Einzelstück sich nur in seltenen Fällen loslösen; hier flutet Alles in Einem, und nur in seiner Beziehung zum Gesammtwerk beruht die Schönheit und Bedeutung jedes Einzelnen (11f.; fast wörtlich kehrt dieser Passus wieder im Art. *Richard Wagner* des SchuberthL [Lpz. [10]1877], 511).

Fr. v. Hausegger, der den „Tongebilden" ein vom „Ausdrucksbedürfnis des Menschen" abgeleitetes eigenes „triebkräftiges Leben" zuspricht und in der Musik die „Ausdrucksäußerungen des Menschen" sich vereinigen läßt, „soweit sie noch nicht zur starren Form geworden sind, also in ursprünglicher, ungehemmter Bestimmbarkeit durch die Einflüsse augenblicklicher Betätigungsbedürfnisse" – sie „zaubern uns das Menschenideal... nicht als etwas Gewordenes, Fertiges, Abgeschlossenes, sondern als ein Werdendes, als ein dem Schaffensprozeß nicht Entzogenes vor die Sinne, herrlich und unsterblich, wie es in ungetrübter Reinheit der Hand des Schöpfers entfließt" (*Die Musik als Ausdruck* [Wien 1885], *Gesammelte Schriften*, Regensburg 1939, 123 u. 188) –, rechtfertigt auch die ‚unendliche Melodie' aus dem „nie stagnierenden Bethätigungsdrange" heraus:

Richard Wagners Schriften (Besprechung des Bayreuther Taschenkalenders vom Jahre 1885): Die Entäußerung eines unwiderstehlichen Bethätigungsdranges in der Form gesteigerten Ausdrucks sind ihm [sc. Wagner] die Übung und der Genuß der Kunst, und so wie in der steten unmittelbaren Berührung der Ausdrucksform mit dem nie stagnierenden Bethätigungsdrange die sogenannte unendliche Melodie, beruht auch die vielbe-

kämpfte Vereinigung aller Künste auf der Gemeinsamkeit der verschiedenen Ausdrucksarten des Menschen in Laut, Geberde und Wort (*Gedanken eines Schauenden* 34; s. ebenda 130).

Freilich mag er sich mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' nicht recht befreunden; gibt er im letzten Zitat seine Skepsis durch den Zusatz „sogenannt" zu erkennen (in seinem Buch *Die Musik als Ausdruck* gebraucht er ‚unendliche Melodie' gar nicht), so läßt er in dem späten, posthum erschienenen Buch *Unsere deutschen Meister* (München 1901) vollends deutlich werden, daß er den – der anti- wie prowagnerschen Tradition gemäß primär auf das Kompositorische bezogenen – Ausdruck wegen seiner gefährlichen, Diffamierung begünstigenden Vieldeutigkeit für entbehrlich hält:

Eine Melodie, die sich nicht aus kurzen, kleinere Bewegungskomplexe in sich schließenden Absätzen zusammensetzt, sondern unter dem gewaltigen Bogen eines mächtiger wirkenden Anstosses sich breit entfaltet und mannigfache episodische Unterbewegungen als ihre Verzweigungen in sich aufnimmt, haben wir ja schon in der Beethovenschen Symphonie. Die „unendliche" Melodie in diesem Sinne wäre also nichts Neues; etwas Neues wäre sie nur, wenn damit eine Melodie ohne einheitliche Gliederung, ohne inneren rhythmischen Zusammenhang gemeint wäre. Eine solche hat aber Wagner nie im Sinne gehabt, eine solche hat er auch niemals geschaffen. Seine Melodie entbehrt der Form ebensowenig als das Melos der Symphonie, nur ergiebt sich diese Form aus breiteren Gegen- und Untersätzen und entwickelt sich unter dem Gesichtspunkt der nach ihren Innenvorgängen sich gliedernden Handlung in solch gewaltigen Dimensionen, wie sie in der „absoluten" Musik nicht wohl denkbar sind. Nichts ist unsinniger, als Wagner Mangel an Melodie vorzuwerfen, und wer dies thut, sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht! (204).

Auch G. Adler sieht sich noch veranlaßt, Wagner gegen den „unsinnigen Vorwurf der Melodielosigkeit" zu verteidigen: die von ihm „im guten Glauben an die notwendig zu berücksichtigende Symmetrie im Kunstwerke gebrauchte Bezeichnung der ‚unendlichen Melodie' " sei „in gehässiger Weise verzerrt" worden (*Richard Wagner*, Lpz. 1904, 168). Freilich divergieren auch die Vorstellungen über ‚Symmetrie' in der Musik: während Adler behauptet, „aus seinen Kunstwerken selbst wäre es nicht möglich gewesen, den Vorwurf der Asymmetrie zu erheben" (ebenda), betont Kurth an Wagners ‚unendlicher Melodie' gerade die „Überwindung des klassischen Symmetrieprinzips" (446).

Für R. Louis hingegen hat der Ausdruck schon 1893 nichts Problematisches mehr an sich. Nachdem er „Wagner's ‚unendlicher Melodie' im Gegensatze zum achttaktigen Thema mit seinen Reprisen und Variationen volle Berechtigung zugestanden" hat (*Der Widerspruch in der Musik*, Lpz. 1893, 63), charakterisiert er sie positiv, auf Hauseggers Ausdrucks-Ästhetik fußend und Schurés Argumente aufgreifend, analog zur „Emancipation der Dissonanz" (ebenda 80) als „Emancipation von der Form der Tanz-Symphonie":

war die Musik wieder Ausdruck geworden, so war die „unendliche Melodie" und die freie, jeder feinsten Seelenregung Sprache verleihende Rhythmik die einfache Konsequenz dieser Thatsache. Es ist das *Πάντα ῥεῖ* der Willensmetaphysik, die keine einfache, widerspruchslose, logische Idee als letzten Wesensinhalt der Welt kennt, welches in der modernen Musik seinen ästhetischen Ausdruck fand (ebenda 82).

(3) Wurde unter ‚unendlicher Melodie' ein bestimmtes, wenn auch nur mehr oder weniger vage umrissenes Kompositionsverfahren verstanden, so konnte der Ausdruck auch AUF DIE MUSIK ANDERER KOMPONISTEN ÜBERTRAGEN werden, sofern in deren Kompositionen – positiv oder negativ – irgendwelche ‚Unendlichkeits'-Momente zu verzeichnen waren. Hatte doch auch Wagner gesprächsweise zu verstehen gegeben, daß er in gewissen Werken von Bach und Beethoven die (wenn auch wohl anders aufgefaßte) ‚unendliche Melodie' bereits „präformiert", ja sogar beispielhaft verwirklicht sehe (s. oben I. (5); vor allem im Hinblick auf Beethoven ist, wohl seit Schuré 1877, I, 150, häufiger von ‚unendlicher Melodie' die Rede). Schon 1862 wird Gounod von P. Scudo verdächtigt, er habe in der *Reine de Saba*

réellement épousé la doctrine de la *mélodie continue*, de la *mélodie de la forêt vierge* et du *soleil couchant* qui fait le charme du *Tannhäuser* et du *Lohengrin*, mélodie qu'on peut comparer à la lettre d'Arlequin où il disait: „Pour les points et les virgules, je ne m'en occupe pas; je vous laisse la liberté de les placer où vous voudrez" (Revue des Deux Mondes, T. XXXVIII, XXXIIe année, 511; bereits 1861 hatte Scudo im Bericht über die Pariser *Tannhäuser*-Aufführung im gleichen Blatt mehrmals ironisch an die „grande mélodie de la forêt" aus *„Zukunftsmusik"* erinnert [T. XXXII, XXXIe année, 763ff.]).

In Deutschland scheint der Anstoß für solche Übertragung von Hanslick ausgegangen zu sein, der nicht nur bei Liszt und Bruckner, sondern auch bei Messager und Reznicek ‚unendliche Melodie' aufspürt:

zum Orchesterstück *Hirtenspiel an der Krippe* in Liszts *Christus* (1872): Von einem plastischen Hervortreten und Sich-Aufbauen musikalischer Ideen keine Spur; von melodischer Triebkraft und rhythmischer Lebenswärme keine Spur; lauter Stückchen und Fädchen, welche durch rastloses Anstückeln mechanisch fortgesetzt werden! Hier haben wir die „unendliche Melodie" in ihrer religiösen Phase, als unendlichen Dudelsack (*Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870–1885*, Bln 1886, 44);

zu Bruckners Quintett (1890): bisher war die Kammermusik von Wagner unberührt geblieben. Wir können Herrn Nohl helfen [angesprochen ist dessen Buch *Die geschichtliche Entwicklung der Kammermusik*]: er sehe sich Bruckners Quintett an. Da findet er den reinen Wagner-Stil auf fünf Streichinstrumente abgezogen, die unendliche Melodie, die Emanzipation von allen natürlichen Modulationsgesetzen, das Pathos Wotans, den irrlichterirenden Humor Mimes und die in unersättlichen Steigerungen sich verzehrende Ekstase Isoldens (*Aus dem Tagebuche eines Musikers (Der „Modernen Oper" VI. Theil)*, Bln [3]1892, 308f.; W. F. Korte läßt sich in der „liedhaft ausströmenden Melodie des Hauptthemas der siebten Sinfonie" Bruckners „Additions-, Reihungs- und Ketten-Technik zu einer fast ‚unendlichen Melodie' verbinden" [*Bruckner und Brahms*, Tutzing 1963, 31]);

zu Messagers *Chevalier d'Harmenthal* (1896): Einem Opernkomponisten auf melodischem Halbsold, wie Herrn Messager, kommt natürlich der Ausweg zu statten, lange recitativähnliche Dialoge über eine „unendliche Melodie" spazieren zu führen... Zu dem halb deklamatorischen, halb kantilenierenden formlosen Singsang auf der Bühne spinnt das ruhelose Orchester seine angeblich „selbständigen" Melodien (*Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899) (Der „Modernen Oper" VIII. Theil)*, Bln [2]1899, 55);

zu Rezniceks *Donna Diana* (1898): In den Gesangstücken der Oper herrscht überwiegend der aufgeregte Wagnersche Deklamationsstil; sie prunken mit der „unendlichen Melodie" im Orchester, weil ihnen selber die endliche abgeht (ebenda 165).

G. Mahler über Schuberts Kammermusik (13.7.1900):

Wie leicht macht er es sich mit der Durchführung! Sechs Sequenzen folgen aufeinander und dann noch eine in anderer Ton-

art. Keine Verarbeitung, keine künstlerisch vollendete Ausgestaltung seines Vorwurfs! Statt dessen wiederholt er sich, daß man ohne Schaden die Hälfte des Stückes wegstreichen könnte. Denn jede Wiederholung ist schon eine Lüge. Es muß sich ein Kunstwerk wie das Leben immer weiter entwickeln. Ist das nicht der Fall, so fängt die Unwahrheit, das Theater an. Denn Schuberts Melodie ist ja schon die ewige, wie bei Beethoven und Wagner. Drum darf er sich nicht mit dem Haydn-Mozartschen Formalismus helfen, auf dem deren Werke noch ganz der Wahrheit gemäß aufgebaut waren (nach N. Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Lpz., Wien, Zürich 1923, 138);

W. Niemann über Reger:

Die Musik der Gegenwart (1913, Bln [8]1918): Man hat in Regers Violin- und Cellosonaten... die Entdeckung gemacht, daß ihre Streicherstimme, allein vorgetragen, eine unorganische, ja völlig sinnlose und „unmusikalische Kette" von Tönen darstellt. Man ist sich dann... darüber klar geworden, daß Regers unendliche „Melodie" mit dem alten landläufigen Begriff von dieser Himmelsgabe oder vom plastischen Thema im älteren Sinne nichts mehr zu tun hat. Vielmehr läßt sich Regers „Melodie" in den meisten Fällen nur als eine Art instrumentalen Rezitativs fassen (161 f.).

W. Fortner über Schönberg:

Man kann es natürlich auch ganz anders als Webern tun, nur glaube ich nicht, daß die unendliche Melodie Wagners, der Schönberg noch weitgehend angehangen hat – er kam ja aus dieser Tradition –, heute noch möglich ist (nach U. Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln 1971, 92).

Für Kurth „verrät unter den Romantikern vor Wagner Chopin das deutlichste Vorgefühl der unendlichen Melodie, freilich nur in Einzelmomenten" (447, Anm. 1), und M. F. Bukofzer ist gar der Meinung, daß der Ausdruck ‚endless melody' auf Ockeghems „ceaselessly flowing style" mit seinen „overlapping lines", die „undulate in seemingly contourless and irrational fashion", besser passe als auf Wagners Musik (*Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, 285). Gänzlich von Wagner gelöst und für seine eigene Urlinien-Metaphysik usurpiert hat H. Schenker den Ausdruck ‚unendliche Melodie': wirft er Wagner „Versagen vor der Urlinie" und „Verwüsten der Musikwahrheit" vor (*Der Tonwille* I, 1921, 25), so erscheint ihm seine Wortprägung gleichwohl zur Charakterisierung der „zur Synthese des Ganzen" führenden ‚Urlinie' geeignet:

Nur eine solche aus einer Urlinie gezeugte Synthese hat den Duft einer wahren Melodie. Diese aber ist Gesamtmelodie, die einzige „unendliche Melodie". Darin ist die Melodie ganz und gar anders beschaffen als jene, die man aus Opernhäusern gleichsam in der Westentasche nach Hause trägt, oder jene, die Komponisten in ihren Mappen und Pulten aufbewahren, um sie bei Gelegenheit eines Sinfonie-, Quartettsatzes oder dergleichen zu verwenden, so ganz anders als jene, die Programm-Musiker endlich anzubieten pflegen, sobald sie befürchten, dem Hörer mit ihrem wüsten Treiben zur Last gefallen zu sein, anders auch als die Leitmotive der Musikdramen, als die Tonbilder der Musikschilderei... (ebenda II, 1922, 5 f.).

(4) In dem Maße, in dem sich der Ausdruck ‚unendliche Melodie' als Terminus technicus des Kompositionsverfahrens auch bei den Anhängern Wagners durchsetzte, konnte er auch nüchterner HISTORISCHER UND ANALYTISCHER BESCHÄFTIGUNG insbes. mit Wagners Musik erschlossen werden. Aus der relativierenden Sicht eines Historikers, der die „Weiterentwickelung" der Geschichte aus „Einseitigkeiten" und „Reaktionen" hierauf erklären möchte, versucht O. Klauwell noch zu Lebzeiten Wagners, dessen ‚unendlicher Melodie' gerecht zu werden:

Musikalische Gesichtspunkte (Lpz. 1882): Die meisten Retardationen in der Entwickelung der musikalischen Kunst sind dadurch hervorgerufen worden, dass in der Reaktion gegen eine bestehende einseitige Richtung zu weit gegangen und die Gefahr der entgegengesetzten Einseitigkeit heraufbeschworen wurde. So ging es, als Hadrian Willaert dem übertrieben künstlichen Contrapunkt der Niederländer entgegenzutreten unternahm, so verfielen die Florentiner Dramatiker in der Bekämpfung des Contrapunktes überhaupt in die entsetzliche Oede ihrer formlosen recitativischen Monodien, so überschritt Gluck den Einigungspunkt des musikalischen und dramatischen Princips in der Oper... nach der dramatischen Richtung hin, so hat endlich auch Richard Wagner in der Auflösung der specifisch musikalischen Formen und der Ersetzung derselben durch die „unendliche Melodie", sowie namentlich auch in der Unterordnung der Singstimmen unter das Orchester eine Richtung eingeschlagen, die über das Ziel der nothwendigen Reaktion weit hinausgeschossen ist. Das Beruhigende für unsere gegenwärtige Zeit liegt in dem Umstand, dass, wie die Geschichte lehrt, die Weiterentwickelung der Kunst jedesmal dafür gesorgt hat, dass durch eine zweite Reaktion die erste wieder in die gehörigen Grenzen zurückgeführt wurde, und wie auf Hadrian Willaert ein Orlando Lasso und Palestrina, auf die Florentiner ein Claudio Monteverde, auf Gluck ein Mozart folgte, so wird auch unserer Zeit der Mann erstehen, der durch Ausscheidung des Werthvollen und Bedeutenden der Wagner'schen Reform aus ihren Schlacken und Auswüchsen das neue Kunstideal geläutert vor unseren Blicken entschleiern wird (33 f.).

Noch vor der Jahrhundertwende konstatiert C. Bellaigue gelassen, daß – Wagners Anspruch auf zeitlose Gültigkeit genau entgegengesetzt – der historische Wandel auch vor der ‚unendlichen Melodie' nicht Halt machen werde:

Les idées musicales d'un révolutionnaire italien (1897): *Leitmotiv*, récitatif obligé ou mélodie infinie, tout cela ne constitue en quelque sorte que l'extérieur ou la forme de la musique, et la forme est chose secondaire et changeante (*Impressions musicales et littéraires*, Paris o. J., 25; vgl. auch 239).

A. Seidl sieht in der ‚unendlichen Melodie' des zeitgenössischen Liedes nur das folgerichtige Ergebnis einer musikgeschichtlichen Entwicklung, die „vom formal-umrankenden Tonspiel mehr und mehr zum beredten Ausdruck inneren wie äußeren Lebens, und ebenso vom schematischen Strophenlied zum durchkomponierten, mehr psychologisch sich ausathmenden Gesange weitergegangen" sei, und verweist anerkennend auf analoge Erscheinungen in der gleichzeitigen Architektur:

Moderner Geist in der deutschen Tonkunst (Bln 1900): Die reichere und mannigfaltigere Charakteristik im ornamentalen Beiwerk des pianistischen Instrumentalrahmens läuft ziemlich parallel einer individuelleren Gestaltung der Fassade im Häuserbau. Der Ausstattungsschmuck in schematischen Figurationen mit gebrochenen (Harfen- oder Guitarre-)Akkorden ist auf dem Umwege der Franz'schen Klavierpolyphonie wie der Wagner'schen Themen-Symphonik neuerdings zur motivischen Variation fortgeschritten, und einer bei der Baukunst beobachteten, asymmetrisch-freieren Anlage des Grundstockes von innen heraus geht nun hier deutlich konform eine lebendigere Gliederung der melodischen Phrase nach psychologischen Voraussetzungen – bis zur „unendlichen", je nach Anlaß freibewegten oder gehemmt-stockenden Melodie... (150 ff.; vgl. hiermit Riehls gegen die ‚endlose Melodie' gerichtete Berufung auf die „Symmetrie in der Baukunst", zit. oben II. (1)).

Ins Zentrum analytischer Beschäftigung mit Wagner ist der Ausdruck ‚unendliche Melodie' bes. durch die grundlegenden Arbeiten von Kurth und Lorenz gerückt wor-

den. Dabei zeigte sich eine Schwierigkeit, die bei dem bisherigen eher schlagwortartig-pauschalen Sprachgebrauch noch nicht aufgetreten war: daß es nämlich in Wagners Kompositionsverfahren selbst bereits eine ganze Reihe möglicher ‚Unendlichkeits'-Momente zu unterscheiden gibt (vgl. die Zusammenstellung der Hauptgesichtspunkte oben I. (1)). Doch war dies für beide Autoren ebenso wenig Anlaß, das eigene Wort-Verständnis kritisch zu überprüfen, wie einst für Hanslick und Nietzsche (s. oben II. (1)): Kurth behalf sich, indem er „das Wort... zunächst [!] im Hinblick auf die Ungemessenheit ihrer Ausdruckskraft geprägt" sein ließ, „aber ebenso [!] hinsichtlich ihrer ‚ohne Enden', d.h. ohne fortwährende Teileinschnitte, verlaufende Ausspinnung" (445), und darüber hinaus noch drei Grundzüge einer „inneren Unendlichkeit" abhob (477ff.: „Unabgrenzbarkeit der unendlich vielfachen, feinstverschiedenen Sonderformen ein und derselben Grundbewegung", „unabgrenzbarer Übergang und fließende Zwischenbildungsmöglichkeiten" unter den ‚Urmotiven' sowie „unabgrenzbare, ja diametrale Ausschwankungen des Bedeutungs- und Empfindungsinhalts" der Bewegungsvorgänge). Lorenz seinerseits ging zuversichtlich davon aus, daß ‚unendliche Melodie' „ein Sammelbegriff" sei, „der sich aus allem möglichen zusammensetzt" (61), und führte dann an Einzelmomenten an: Aufhören der „Teilung zwischen rezitativischen und melodischen Stellen" (61), Fortschreiten der Melodie „ohne Ende, ohne taktmäßige Einschnitte" (64) und Weiterspannen der Melodie im Orchester „beim Schweigen des Gesanges... sowohl in den Atempausen als auch nach seiner Beendigung" (68). Skrupel beim Sprachgebrauch in einem kompositionstechnischen Sinne konnte es nach diesen beiden renommierten Werken vollends nicht mehr geben: ‚unendliche Melodie' galt fortan fraglos als eines neben anderen kompositorischen Gestaltungsmitteln:

vgl. Becking, *Zur musikalischen Romantik*: Unendliche Melodie, harmonische Alterationstechnik, dramatische Entwicklung, alle dynamische Form, welche die Romantik weder gewollt, noch geahnt, noch gebracht hat, hängen ursächlich zusammen mit der neuen, völlig unromantischen, durchaus im Realen fußenden Einstellung Wagners (DVjs II, 1924, 611; Fr. Blume führt in einer Zusammenstellung dessen, was sich Bruckner von Wagner „zu eigen" gemacht habe, neben der ‚unendlichen Melodie' auf: „harmonische, modulatorische Klangeffekte", die „mythisch-feierlichen Klänge des schweren Blechs", die „aufreizende Wirkung vielfach wiederholter Motive", die „langen Steigerungszüge" [Art. *Joseph Anton Bruckner*, MGG II, 1952, 372]).

Auch noch in neuerer Zeit beschränkte sich die Erörterung, auch wenn sie die Frage speziell nach Wagners „Idee" der ‚unendlichen Melodie' stellte, weithin auf das Abwägen zwischen Einzelmomenten des Kompositionsverfahrens (s. oben I. (1)).

III. Angesichts der seit etwa der Jahrhundertwende im Gegenzug gegen den Positivismus der letzten Jahrzehnte sich ausbreitenden Kunstbetrachtungsweise, die sich bes. um das „Wesenhafte" der „kulturellen Erscheinungen" bemühte, vordringlich die stilistischen Gemeinsamkeiten innerhalb einer Epoche wie auch zwischen verschiedenen Epochen und die wechselseitigen Beziehungen der Künste untereinander zu erkennen und zu erhellen strebte und zugunsten umfassender „Synthesen" das einzelne Werk eher nur als „Beispiel" für eine „geistige Gesamtbewegung" anzusehen geneigt war, erschien Wagners als ‚unendliche Melodie' im Sinne von I. (1) verstandene Musik – neben dem Ausdruck ‚absolute Musik' war in Deutschland ‚unendliche Melodie' wohl das inzwischen populärste musikalische Schlagwort – auch, vielleicht sogar vor allem dem musikalisch wenig Bewanderten geradezu als INBEGRIFF „ROMANTISCHER FORMAUFLÖSUNG" im Bereich der Musik – wobei das „Romantische", sofern überhaupt noch als Epochenbezeichnung gebraucht, kaum weniger als das gesamte 19. Jh. umschloß:

G. Fuchs, *Deutsche Form* (München u. Lpz. [2]1907): ... der Trieb nach schrankenloser Ungebundenheit... bei dem romantischen Menschen... löst auch die letzte, kleinste Einheit noch auf, das „Ich", und zerfliegt, ein zerstäubendes Meteor, funkelnd ins All: dies ist das einzig Gemeinsame aller Romantiker, alles andere ist nur äußerlich... Es kann gar nichts geben, das sie kennzeichnet, ausser jenes eine, das Goethe im Euphorion dargestellt, das bald von dem Goldgrunde katholischer Mystik, bald im Flammenschein des Antichrist und Übermenschen, bald zerfliessend in der Tränenüberseligkeit Jean Paulscher Blumenmenschen, bald selbstmörderisch-selbstzerfleischend in dem bis zum Unvorstellbaren, formlosen, jede Form zersplitternden Übertrotze Kleist'scher, Hebbel'scher und Genelli'scher Titanen seinen betörenden Odem aushaucht. Wagner desorganisiert die ungeheure Melodik und Gesetzmäßigkeit der deutschen Musik zugunsten einer die Form verschlingenden „unendlichen Melodie", einer unendlichen, also endlich nicht mehr wahrnehmbaren Form. Böcklin desorganisiert die deutsche Malerei ... (172f.).

Der Georgianer K. Wolfskehl, der von Schopenhauers Theorie der Musik als Ausdruck des „reinen Urlebenswillens" ausgeht, die Musik jedoch nicht als „Erscheinung des Ewigen in der Zeit" anerkennt, sondern als „dunklen Wurzelgrund" deutet, in dem „die Süssigkeit und Schwermut, aber auch die Wucht und Inbrunst des nicht kosmisch gebundenen Lebens, sein Wogendes, Schweifendes, die Unersättlichkeit des von den formenden Kräften verlassenen Stofflichen, das hylehaft Dämmernde, Brodelnde, Schwankende, alles Müde, Auflösungswillige, alles was nach Untergang und Aufgang gierig ist", kurz: das „Chaos" offenbar werde, da die Musik „zwar entladen, einlullen, streicheln, in Taumel tauchen (Chaos und Zersetzung vermehren)" könne, aber „kein eigenes Ethos, keine aus ihr geborene Haltung" besitze, läßt „im Werk des letzten großen Musikers das alte Europa zum letztenmal aufrauschen, die letzten Erschütterungen erfahren, die es noch erleiden kann":

Über den Geist der Musik: Wagners Werk ist das logisch unausweichliche Ergebnis der gesamten musikalischen Entwicklung, und daß in ihm das grenzenlos gewordene Chaos zur „unendlichen Melodie" sich gewandelt hat, ist kein Abfall von den alten Prinzipien der Musik, sondern die letzte, wahrste Erscheinungsart ihres innersten Gehalts. Alle Lebensströme, aus denen nach dem Untergang der Antike das christliche Europa sich nährte und formte, vereinigen sich, von fremdesten süss zum Ende lockenden Schauern durchzittert, im Wagnerischen Werk... So ist er ein Erfüller geworden, die ganze Vergangenheit, die ganze bürgerliche Zeit, die ganze „Welt des Ich" – alles ist in ihm eingemündet und von ihm erschöpft worden: seine Musik ist der notwendige Abschluß der europäischen Musikentwicklung. Nun stellt das Chaos das Ur-*Ungleiche*, sich selber dar... (Jb. für die geistige Bewegung III, 1912, 20ff.; an Wolfskehl knüpft E. Wolff an, vgl. *Wort und Ton*, in: E. Wolff u. C. Petersen, *Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart*, Breslau 1923, 108f.).

Geht es schon Fuchs und Wolfskehl kaum noch um Verständigung über das konkrete historische Phänomen der

Wagnerschen Melodie, sondern in erster Linie um anschauliche Untermauerung ihrer globalen Thesen von Formauflösung und chaotischem Ende, so widmen sich alsbald besonders jene Autoren, die sich der spezifisch „geisteswissenschaftlichen" Richtung verbunden fühlen, programmatisch nur noch den vorgeblich „bleibenden Zügen der individuellen Menschenart" (so schon H. St. Chamberlain, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts,* München 1899, 1002), der „ewigen Substanz des Menschentums..., die zeitlos durch die Zeiten geht" (Fr. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit,* München 1922, 5). Hatte sich nach verbreiteter Ansicht die herkömmliche Kunstwissenschaft „selber das Grab geschaufelt, weil sie keine höheren Werte und Wahrheiten kannte als historische und philologische", so sollte es eine neue, auf das Gedankengut bes. von Lebensphilosophie und Ausdrucksästhetik gegründete „Geisteswissenschaft" zu tun haben „mit bildhaften Symbolen für ‚Erlebnisse' sowie geistigen Vorgängen und Verwirklichungen": das Kunstwerk sei in Zukunft „nicht im Sinne eines rationalen Begreifens" zu verstehen, „wohl aber auf intuitive Weise, durch Hingabe an das Werk, durch Verschmelzen des in uns Lebendigen mit dem geistigen Leben desselben" (O. Beyer, *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte,* Dresden ²1923, 72). Aus den etablierten Epochenbegriffen wie ‚gotisch', ‚barock', ‚klassisch', ‚romantisch' wurden Bezeichnungen für überzeitliche – allerdings gern national abgegrenzte – geistig-seelische Grundhaltungen, die sich in bestimmten immer wiederkehrenden „Stilen" ausprägen sollten: Bezeichnungen für die „in einem Volke fortbestehende ‚im Blut liegende' psychische Einstellung, aus der alle künstlerische Mitteilung die Formgesetze ihrer Sprache erhält" (O. Hagen, *Deutsches Sehen. Gestaltungsfragen der deutschen Kunst,* München [1920] ²1923, 6), für „Temperamentsgegensätze" (K. Scheffler, *Der Geist der Gotik,* Lpz. [1919] ²1921, 58). Als spezifisch germanisch-deutsche Haltung gilt der gleichermaßen als gotisch, barock und romantisch klassifizierte „Drang ins Unendliche, ein Reichtum verschnörkelter, ewig in Fluß befindlicher Formen, etwas also, was grundsätzlich von den Eigentümlichkeiten italienischen Stiles... abweicht" (Hagen, *op. cit.* 3), denn: „Wo der Südländer fest begrenztes, abtastbares Dasein wahrnimmt, erkennt der Nordländer unendliches, fließendes Werden und Vergehen" (ebenda 8); es ist die „Vorstellung von gestaltenden Wirkungen und Gegenwirkungen", die auch die Vorstellung „vom Werden, vom unendlichen Fluß, vom Sichentwirken in sich schließt; etwas Musikalisches also" (ebenda 34). Daß in solchem Zusammenhang manchem Autor der Ausdruck ‚unendliche Melodie' und wenigstens fragmentarische Gedanken aus der jahrzehntelangen Auseinandersetzung um Wagner, die zum guten Teil unter diesem Stichwort geführt worden war, einfielen, kann kaum verwundern.

Möglicherweise zum erstenmal hat W. Worringer ‚unendliche Melodie' als Metapher zur Veranschaulichung dieses „Musikalischen" gebraucht, als er einem Kapitel seiner *Formprobleme der Gotik* (München 1912) den Titel *Die unendliche Melodie der nordischen Linie* gab (36):

Bei der nordischen Ornamentik trägt... die Wiederholung nicht diesen ruhigen Additionscharakter, sondern sie trägt sozusagen Multiplikationscharakter. Jede Dazwischenkunft eines nach organischer Mässigung und Beruhigung verlangenden Gefühls fehlt hier. Eine sich ständig steigernde Bewegtheit ohne Fermaten und Akzente entsteht und die Wiederholung hat nur den einen Sinn, dem einzelnen Motiv die Unendlichkeitspotenz zu geben. Die unendliche Melodie der Linie schwebt dem nordischen Menschen in seiner Ornamentik vor; jene unendliche Linie, die nicht erfreut, sondern betäubt und uns zur willenlosen Hingabe zwingt. Wenn wir nach der Betrachtung nordischer Ornamentik die Augen schließen, bleibt nur der nachklingende Eindruck einer körperlosen unendlichen Bewegtheit...
Wir sagten schon, dass die unendliche Bewegtheit der nordischen Ornamentik dieselbe ist, die die gotische Architektur später den toten Steinmassen abgewinnt, und diese Gleichstellung wird durch die Feststellung eines Unterschiedes nur noch bestätigt, nur noch verdeutlicht. Denn während der Unendlichkeitseindruck der Linie nur dadurch erreicht werden konnte, dass sie in Wahrheit kein sichtbares Ende nahm, d.h. dass sie in sich selbst sinnlos verlief, kam in der Architektur der Unendlichkeitseindruck der Bewegung durch die einseitige Vertikalakzentuierung zustande.
Gegenüber dieser von allen Seiten heranströmenden und sich nach oben hin verflüchtigenden Bewegung kommt der wirkliche Abschluss dieser Bewegung mit der äussersten Turmspitze gar nicht in Betracht: die Bewegung klingt im Unendlichen weiter (36f.; in *Abstraktion und Einfühlung* [1908, Neuausg. München 1959] schreibt Worringer zwar bereits, daß sich der „nordische Mensch" im gotischen Dom „ergriffen vom Taumel dieser aus allen Enden hervordringenden, in mächtigem Krescendo gegen Himmel strebenden Orchestermusik mechanischer Kräfte ... in seligen Schwindel... krampfhaft emporgerissen, sich hoch über sich selbst hinaus ins Unendliche gesteigert" fühle [156], doch gebraucht er den Ausdruck ‚unendliche Melodie' selbst [noch?] nicht. Im übrigen hatte bereits Chamberlain, *op. cit.* 988f., die „Phrase einer Verwandtschaft zwischen gotischer Architektur und Musik" als „abgedroschen" bezeichnet und ihr „lebendigen, vorstellbaren Sinn" nur unter der Voraussetzung zugestanden, daß „unmittelbarer innerer Ausdruck auf die Gestaltung großen Einfluß" gewinne: „da werden polyphone Entwürfe und verschlungene Linien auftreten, verbunden mit symbolischer, logisch nicht analysierbarer Ausdruckskraft").

Hagen beschreibt die deutsche „sprachliche Ausdrucksform", zu der die Künstler „immer und einzig [durch] die psychologisch-empfindungsmäßigen Werte... bewogen" worden seien, in der 1. Aufl. seines genannten Buches (München 1920, 96) mit deutlichen Anklängen auch an Wagners Theorie von einer ursprünglichen „Empfindungssprache", in der „sich das erregte und gesteigerte Gefühl gewiß nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mittheilen konnte, die ganz von selbst als Melodie sich darstellen mußte" (*Oper und Drama* [1851], IV, 92), unter der Rubrik *Unendliche Sprachmelodie:*

Was die Form eines deutschen Satzes oder Gedichtes regiert, ist für germanisches Formgefühl nichts anderes, als die dem jeweiligen Inhalt, so wie der Dichter ihn erlebt hat und ihn anschaut, ganz gemäße Wortfügung. Die besondere dichterische Vorstellung trägt gewissermaßen ihren Sprachleib wie eine Eigenschaftsform. Und die besteht wieder als rhythmisches Gesamtgebilde aus synthetisch verzahnten Ausdrucksworten, welche nicht weiter nach logisch-syntaktischen Regeln abzuleiten oder aufzulösen sind. Nicht die im Worte versteinerte begriffliche Meinung, nicht das, was das Wort nach Übereinkunft bedeutet, sondern der ausdrucksvolle, sinnliche Körper des Wortbildes, das, was es als Klanggebilde ist, hat als das Elementare der deutschen Sprachform zu gelten. Wortverknüpfungen von ungeheuer sinnlicher Prägnanz werden da geschaffen. Die treten gesellig zusammen und werden zu Versstäben vereinigt, deren jeder sein ganz individuelles klangrhythmisches Melos hat. „Unendliche Melodie" könnte man nennen, was da entsteht. Diese selbstgesetzlich aus dichterischem Erleben gewachsene Sprachmelodie ist durch keinerlei logische Konvention oder Regel im einzelnen gebunden (26; in der 2. Aufl. fehlt dieser Passus).

Scheffler wendet die nämliche Metapher auf die „gotische" Architektur an – dem „Begriffe der Gotik" ist freilich „Prähistorisches und Ägyptisches, Indisches und Barockes, Antikes und Modernes, Fernes und Nahes eingeordnet worden" (*op. cit.* 24) –, der er die griechisch-klassische gegenüberstellt:

Im Kunstwerk des griechischen Geistes fließt der Rhythmus schnell, aber ruhig und sicher dahin, wie die Gewässer in einem tiefen, gleichmäßigen Strombett; im gotischen Bauwerk ist der Rhythmus fast gewalttätig, doch stellen sich der Strömung Hemmungen entgegen, wodurch Brandungen und Strudel entstehen. Ein Formengedränge ergibt sich, in dem notwendig Unbestimmtes und Vielfältiges ist, gegenüber dem Bestimmten und Eindeutigen der tektonisch geordneten Form (47).
Das griechische Kunstwerk besteht aus geistreich verbundenen Teilen, das gotische ist immer ein einziges, untrennbares Ganzes (48).
Im gotischen Kunstwerk scheint der Raum unaufhörlich in Bewegung zu sein, im griechischen scheint er fest zu stehen. Der griechische Mensch baut gewissermaßen mit Luftwürfeln, dem gotischen Menschen ist der Raum etwas Flüssiges. Dort gilt nur die positive Form, hier auch die negative; dort denkt man an das mathematische Gesetz der Teilung, hier empfindet man die unendliche Melodie des Raumes... (49f.).

Ausdrücklich auf Worringers metaphorischen Gebrauch berufen sich O. Walzel und L. Spitzer. Walzel möchte schon Wagners künstlerische Schaffensweise als typisch romantisch-germanisch charakterisieren:

Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod (Bln 1919): Die Musik Wagners birgt überdies von vornherein eine Eigenheit der Tonabfolge, die dem Sehnsuchtsvollen romantischer Stimmung, die vor allem dem rastlosen, immer wieder von neuem anstürmenden Ringen durchaus entspricht, das für W. Scherer ebenso wie für neueste Kunstwissenschaft den seelischen Grundzug des Germanen ausmacht. Wenn Wilhelm Worringer heute von der unendlichen Melodie germanischer Ornamentik spricht, so denkt er an Wagner, fußt er auf Scherers Deutung der germanischen Seele und bezeugt er, wieviel germanische Stimmung, mindestens nach deren wissenschaftlicher Erfassung von gestern und heute, in Wagners Musik steckt. Noch das rastlose Anstürmen von Wagners Sprache, das stete Wiederaufnehmen und Neugestalten eines Gedankens stimmt mit germanischer Art überein (110; vgl. auch von dems., *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,* Konstanz 1929, 333).

Spitzer überträgt die Metapher auf Péguys Stil und versucht, hierin Analogien sowohl zur gotisch-nordischen Linie gemäß Worringers Charakterisierung als auch zur Wagnerschen Melodie namhaft zu machen:

Zu Charles Péguy's Stil: Wenn wir uns daran erinnern, daß Worringer von der „unendlichen Melodie der nordischen Linie" als wesentlichem Merkmal gotischer Kunst und als Ausdrucksmittel des „gotischen Menschen" gesprochen hat, so könnten wir in Worringers Sinn dies letztere Wort allerdings nur als Bezeichnung eines Typus, nicht einer Rasse, anwenden und würden damit auch anderseits den Eindruck charakterisieren, den das Gotische in P.'s Stil auf den von Boileau erzogenen klassischen Franzosen machen muß: den unfranzösischen, deutschen Eindruck. Wir finden bei P. die von Worringer bei der Gotik hervorgehobene Wiederholung mit „Multiplikationscharakter" („Unendlichkeitspotenz"), die Bewegung, „jene unendliche Linie, die nicht erfreut, sondern betäubt und uns zur willenlosen Hingabe zwingt", das Pathetische des unbefriedigten, zu Rausch- und Krampfzuständen neigenden Menschen... (*Stilstudien* II: *Stilsprachen,* München 1928, 314f., Anm. 2).
So ist denn auch kein Péguyscher Abschnitt strenggenommen aus der Melodik des Lebensstromes herauszulösen. Denn die unendlichen Melodien oder Motive verschlingen sich unentwirrbar wie bei Wagner... (ebenda 318).
Die unendliche Melodie ist auch in der Kompositionslosigkeit oder -lässigkeit zu finden, in jener Gewohnheit, „bei allem von allem" zu sprechen..., in der Exkurs- und Abschweifungstechnik... – und vielleicht auch in den Einsätzen und Schlüssen: in den kleinen Anfangsbuchstaben auf den Titeln der einzelnen *Cahiers de la Quinzaine*..., die wohl nicht nur die Einheitlichkeit und Verwobenheit dieser Publikationsreihe, sondern auch ein Bild des nicht teilbaren Lebens darstellen sollen, wobei die Titel selbst nur eines der Leitmotive bilden..., die sich zu einem unentwirrbaren Gewebe verflechten; in den manchmal etwas brüsken Schlüssen, die einen nur künstlichen Einschnitt zu machen scheinen... (ebenda 335f.).

Die „unendliche Melodie des [Goetheschen] Tasso-Schlusses" analysiert B. v. Wiese (*Johann Wolfgang von Goethe: Torquato Tasso. Ein Schauspiel,* Krefeld 1949, Nachwort 158f.).
Ebenso häufig wie konturlos begegnet ‚unendliche Melodie' in Strichs genanntem Buch, und zwar sowohl als Beispiel für das Romantisch-Unendliche, also das,

was niemals enden kann, weil es niemals vollendet ist: die Dauer der unendlichen Verwandlung, Bewegung und Entwicklung, der unendlichen Melodie, des immer wachsenden Stromes, der ewig schöpferischen Zeit, die niemals Abschluß und Vollendung kennt (6; ähnliche Belege passim),

als auch als Metapher in Formulierungen wie „die unendliche Melodie der Zeit" (14), „die unendliche Melodie, welche die Geschichte heißt" (18), „die unendlich werdende Melodie der Zeit" (101), „die unendliche Melodie und Dauer der Geschichte" (189) usf.
Eine ‚unendliche Melodie' vernimmt O. Flake sogar beim „Anschlagen" von „Begriffen der Wissenschaft":

Bilanz. Versuch einer geistigen Neuordnung (Stuttgart 1931): Begriffsbildung ist Verdichtung und Vereinfachung. Sage ich Kausalität, Entwicklung, Gravitation, Anpassung, Reaktionsfähigkeit, Spannung, Rhythmus, so schließe ich eine Summe von Phänomenen vereinfachend ab, stelle sie als Integral ein und beginne weiter zu rechnen. Jeder Name ist ominös, er ist ein Meilenstein auf dem Weg zur Einheit des Weltbildes, und wer feine Ohren hat, hört mit jedem Begriff, den er wie eine Glocke anschlägt, eine unendliche Melodie, die bis zum höchsten Begriff hinläuft (45).

Ausgehend von der „geisteswissenschaftlichen" Annahme einer „Zweiheit künstlerischer Grundtriebe" (Beyer, *op. cit.* 74) und der durch Wölfflin und Worringer vorgenommenen „Erweiterung" der „Stilprinzipien Gotik, Barock, Klassik zu allgemeinsten, aus der inneren Notwendigkeit des Kunst-Seins sich ergebenden Grundmöglichkeiten der Kunst" konstatiert S. Nadel (*Der Naturalismus in der Musik. Zu einer musikalischen Typologie,* ZfMw XII, 1929/30, 346f.) auch in der Musik „Grenzpole der dualen Möglichkeit": „Musik als ‚Ausdruck' und Musik als ‚Spiel'; Kunst um des Erlebnisses willen und *l'art pour l'art*" (348). Zur Charakterisierung des ersteren „Prinzips" wählt Nadel – zwar hier, im Bereich der Musik selbst, nicht metaphorisch, aber im Sinne jener überzeitlichen „Stilbegriffe" aller historischen Eingrenzung entzogen – den Ausdruck ‚unendliche Melodie':

In einem speziellen Sinn erscheint dieser Gegensatz verkörpert im Gegensatz der geformten, plastisch gegliederten und der „unendlichen" Melodie; in ewigem auf und ab, in melodischem Crescendo und Decrescendo muß diese sich erfüllen, die Kurve des Erlebens selbst gleichsam unmittelbar symbolisierend. – Wir wissen, daß der Kampf dieser beiden Prinzipien die gesamte Musikentwicklung durchzieht. In der primitiven Musik schon steht deutlich freie, rhapsodische Tongestaltung neben und

gegen erste plastisch begrenzende Formung der Tonlinie; die Tropen und Sequenzen, die *Jubilationes* des mittelalterlichen Sängers durchsetzen die überlieferte strenge Formprägung des *Cantus firmus* mit subjektiver, Improvisations-naher, sprachanaloger Erlebnisäußerung; hierher gehört die Lösung der ausdruckstarken Oberstimme aus dem konstruktiven Ganzheitsystem des *a cappella*-Stiles im 16. und 17. Jahrhundert; Ph. E. Bachs Instrumentalrezitativ, die freie, rhapsodische Sprache des letzten Beethoven drängt nach einer der Wortsprache gleichwertigen Sprache der Töne. Es bleibt ein bedeutsames Symbol der ewigen, der Musik als Ausdruck gesetzten Grenze, daß Beethovens letzte künstlerische Tat zur Wortsprache selbst greifen mußte, um dem gewaltigen inneren Erleben eindeutigen Ausdruck zu gewinnen. Hier aber nimmt die neue große Ausdruckskunst, die bewußt sprach-analoge, mehr: sprachverbundene Kunst Wagners ihren Ausgang (359).

Wie ein Nachklang jener bes. im 1. Drittel des 20. Jh. geführten Diskussionen um den wesensmäßigen Unterschied zwischen germanischem und romanischem „Kunstwollen" und „Kunstvermögen" liest sich ein Abschnitt in W. Kortes Schrift *Musik und Weltbild* (Lpz. 1940), in dem noch einmal die ‚unendliche Melodie' als Inbegriff germanischer „Gedankenschwere" begegnet:

Der Italiener nimmt eine unbefangene Haltung zu den Kräften der Harmonik ein, d. h. er bedient sich ihrer durch die Kadenzbewegungen entstehenden Teilungen unbekümmert, die aus ihr entstehenden Einschnitte und Einhalte sind für ihn wichtige formale Stützungen. Daher ist auch seine melodische Erfindung harmonisch bedingt und gegliedert. Der Deutsche dagegen sucht sich den teilenden Tendenzen der Harmonik zu entziehen und die Wirkung der Kadenz-Cäsuren nach Möglichkeit aufzuheben; d.h. er sucht nach Mitteln, welche er der gliedernden, eigenständigen Harmonie-Ordnung überbauen kann. Der Deutsche ist in diesem Sinne Schöpfer von bewegenden Kräften und kein Freund kurzer, durch Cäsuren aufgeteilter Gruppen, er ist der Melodiker schlechthin, nur er konnte sich schließlich die „unendliche Melodie" erfinden. Das geschichtliche Ergebnis dieser gegensätzlichen Einstellung ist, daß der Italiener durch seine ohrengefällige – d.h. harmonisch klar gegliederte und darum eingängige – Melodik berühmt geworden ist, daß die deutsche Melodie dagegen – cäsurlos und „unendlich", wie sie sich zu geben liebt – stets gedankenschwer und nicht unmittelbar „gängig" gewesen ist (46).

Scheffler hatte ein Jahr zuvor seine ehemalige Unendlichkeits-Schwärmerei ernüchtert widerrufen, ohne freilich dem musikalischen Phänomen, das gemeinhin den Namen der ‚unendlichen Melodie' trug, selbst gerecht werden zu können. Daß Wagners Melodie nicht „Anfang und Ende" habe, bleibt – auch wenn Strawinsky zur gleichen Zeit dasselbe sagt (s. oben II. (1)) – ein maliziöses Aperçu:

Form als Schicksal (Erlenbach-Zürich u. Lpz. 1939): Die Musiker bezeichnen das Aufgeben melodischer Gliederung als einen Fortschritt und sprechen von der unendlichen Melodie. Dieses aber ist eine Contradictio in adjecto. Es gibt nicht unendliches Gefühl und darum auch nicht unendliche Melodie; beides ist eindeutig und begrenzt. Unendlich ist nur das gestaltlose Empfindungsleben. Die Melodie ist ein Willensakt, darum hat sie Anfang und Ende (56f.);

nicht um amorphe Gestaltung ohne Anfang und Ende war es Wagner gegangen, sondern um dichtestes kompositorisches Gewebe, dessen „Eindrucke" sich der Zuhörer „keinen Augenblick… entziehen kann, sondern, zu höchster Theilnahme gespannt, jedem harmonischen Tone, ja, jeder rhythmischen Pause eine melodische Bedeutung zuerkennen muß" (VII, 127).

IV. Von einer „Begriffsgeschichte", in der der Wandel von Definition und Sprachgebrauch einer Benennung bestimmt wäre durch die Konfrontation von Sachentwicklung und Traditionen des Begreifens, kann bei dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' nicht die Rede sein.
Dies schon deshalb nicht, weil der Ausdruck von Wagner selbst weder als Terminus konzipiert noch späterhin eindeutig als Terminus verwendet worden ist, sondern – aller Wahrscheinlichkeit nach Produkt eines Kompromisses, dessen sprachlicher Verschleierung er zugleich dienen soll (I. (4)) – auch in den späteren Äußerungen Wagners eher den Charakter eines zwar dem Anschein nach höchst bedeutungsträchtigen, aber terminologisch nicht fixierten Orakelwortes besitzt, das selbst zu vielen Deutungen offensteht und zu viele Beziehungen eröffnet (I. (5)), als daß es ohne Analyse des historischen wie psychologischen „Hintergrundes" überhaupt schlüssig gedeutet und bezogen werden könnte.
Dies aber auch deshalb nicht, weil es eine eigentliche Konfrontation mit einer Sachentwicklung praktisch nicht gab. Denn der Ausdruck wurde überwiegend speziell auf Wagners Musik angewendet, die seit 1883 in einem abgeschlossenen Oeuvre vorlag. Auch die Übertragung auf andere Komponisten oder die metaphorische Verwendung widersprechen dem nicht; denn nicht ein „Begriff" von ‚unendlicher Melodie' wurde dadurch definitorisch angepaßt und modifiziert, sondern nur anderen Komponisten, Dichtern usf. die Annäherung an einen – positiv oder negativ gewerteten – Idealtypus von Melodie bzw. an die „Prinzipien" seines Zustandekommens bescheinigt. Konnten Übertragungen auf Komponisten von Ockeghem bis Schönberg oder beispielsweise auf die „germanische Ausdrucksform" schlechthin der Präzision dessen, was unter ‚unendlicher Melodie' zu verstehen war, auch nicht förderlich sein, so darf der kontinuierliche Zuwachs an Verschwommenheit dennoch schwerlich als „Begriffsgeschichte" interpretiert werden.
Dies schließlich deshalb nicht, weil bis in die jüngste Zeit bei seiner Verwendung der Kontakt mit der Quelle, die Auseinandersetzung mit seinem Ursprung und mit der Intention des Urhebers an jener berühmten Stelle in „*Zukunftsmusik*" kaum je gesucht wurde, er vielmehr – meist ohne alle „terminologische Verpflichtung" – primär nach seiner jeweiligen Deut- und Brauchbarkeit als vielseitig auslegbarer Terminus technicus des Kompositionsverfahrens oder als tiefsinnige Metapher, als Denunzierungsformel oder Instrument der Apologie usf. eingesetzt wurde.
Die Verbreitung und Beliebtheit des Ausdrucks ‚unendliche Melodie' darf nun freilich nicht auf bequeme Verfügbarkeit und modische Dunkelheit, auch nicht auf Wagners Popularität allein zurückgeführt werden. Galt nämlich einer seit dem späteren 19. Jh. bis über die zwanziger Jahre hinaus einflußreichen Richtung der Ästhetik das Kunstwerk nicht als „toter Gegenstand", sondern als ein „lebendiger Vorgang" (Fr. v. Hausegger, *Das Jenseits des Künstlers* [Wien 1893], *Gesammelte Schriften*, Regensburg 1939, 439), als „Werdendes", als „Prozeß", als Ausdruck des „unendlichen Flusses des Seelischen", so dürfte eine treffendere und prägnantere Umschreibung des Wesens solcherart „beseelter" Kunst kaum denkbar gewesen sein – jedenfalls aber hätte sich eine andere Formulierung gegenüber dem bereits im musikalisch-publizistischen Vokabular eingebürgerten Ausdruck ‚unendliche Melodie'

schwerlich noch durchsetzen können (auch v. Hauseggers Vorbehalte gegen diesen Ausdruck [s. oben II. (2)] sind nicht grundsätzlicher Art, sondern durch die den Ausdruck belastende vorausgegangene Polemik bedingt. Zu der These, daß Dichter und Musiker „irrten", wenn sie „das Fertige anstatt des Werdenden... geben", und zu der Forderung, daß beide das „Kunstwerk uns im steten organischen Werden" vorzuführen und „uns selbst zu organisch mitwirkenden Zeugen dieses Werdens" zu machen hätten, vgl. schon Wagner in *Oper und Drama* [1851], IV, 192).

Auch ist die Tatsache, daß der „Begriff" der ‚unendlichen Melodie' nach Ausweis der Verwendungsgeschichte „mehr den Verzicht auf Definition" bedeutet „als diese selbst" (so Th. Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners* [1933], über den Begriff des ‚Romantischen' [*Adel des Geistes*, Frankfurt/M. 1959, 384]), nicht schon damit erklärt und begründet, daß es eben eine ganze Reihe von ‚Unendlichkeits'-Aspekten gibt, die nun einmal mit dem Ausdruck ‚unendliche Melodie' frei assoziierbar sind. Denn rationale sprachliche Verständigung bedarf – zumal innerhalb eines bestimmten Fachgebietes – stets der Konvention auch darüber, welche Aspekte und Assoziationen in welchem sachlichen Zusammenhang keine Rolle spielen dürfen. Allerdings lassen sich auch positiv einige ernsthafte Motive für den Verzicht auf begriffliche Festlegung und die Geringschätzung von Konventionen namhaft machen – mit denen freilich nicht jede selbstgefällig polemische oder gedankenlose, grundsätzlich nicht auf Verständnis und Verständigung bedachte Verwendung pauschal gerechtfertigt sein kann.

So konnte es der ausdrucksästhetischen Richtung, der „nicht das Kunstmittel an sich... von Wert" war, „sondern das, was durch dasselbe ausgedrückt wird" (v. Hausegger, *Die Musik als Ausdruck* [Wien 1885], *Gesammelte Schriften*, Regensburg 1939, 187), auf eine „begriffliche" Festlegung „der" ‚unendlichen Melodie' als eines bes. durch Wagner offenbar gewordenen musikalischen Idealtypus – konkret: auf eine Definition nach speziellen kompositorisch-stilistischen Merkmalen – gar nicht ankommen. Denn eine solche Definition hätte allein der „beabsichtigten... Verstandestätigkeit" des „Nachahmers" genützt, während das eigentliche künstlerische Schaffen „in seinem innersten Wesen" als „etwas Unbewußtes, Unbeabsichtigtes" gilt (ders., *Das Jenseits des Künstlers* 374), bei dem die „Bewegung des Innern", die „Seele in ihrem ewigen Werden", die eigene individuelle „Natur" unmittelbaren und in der einmal verwirklichten Form unwiederholbaren Ausdruck finden soll.

Und weiter standen einer „begrifflichen" Festlegung die bes. seit Nietzsche mit Nachdruck erhobenen nominalistischen Vorbehalte gegen Begriffsbildung überhaupt als ein „Gleichsetzen des Nichtgleichen" entgegen: erst das „Übersehen des Individuellen und Wirklichen" gebe den Begriff, „wohingegen die Natur keine Begriffe und Formen, also auch keine Gattungen kennt, sondern nur ein für uns unzugängliches und undefinierbares X" (*Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* [1873], ed. Schlechta III, 313). G. Lukács preist 1908 an Kassner, er sehe „so viel, so feine Details, so viel nie mehr Wiederholbares, daß dabei jedes Zusammenfassen als Lüge, als bewußte Fälschung erscheinen muß" (*Platonismus, Poesie und die Formen: Rudolf Kassner* [*Die Seele und die Formen*, Bln 1911, 53 f.]). 1910 wettert W. Worringer gegen das „geradezu verbrecherische Bemühen, die Vieldeutigkeit der Erscheinungen auf einen eindeutigen Begriff zu reduzieren", räumt allerdings ein: „Doch von diesem Aberglauben [hier „an den Wortbegriff Kunst"] kommen wir nicht los. Wir bleiben Sklaven von Worten, Sklaven von Begriffen" (*Abstraktion und Einfühlung*, München ³1910, Neuausg. München 1959, 167). K. Scheffler schließt sein Buch über den *Geist der Gotik* (Lpz. [1919] ²1921) mit der beschwörenden Mahnung: „Klarheit über das Vergangene gewinnen, mit eisernem Willen, das eigene Lebensgefühl zu formen, in die Zukunft gehen und, weder dort noch hier, sich vom Wort, vom Begriff tyrannisieren lassen!" (115).

Solche Skepsis gegenüber der Festlegung durch Begriffe manifestiert sich nicht nur im bewußten Verzicht auf neue Definitionen, sondern auch in einer Lockerung der Bindungen an ältere Definitionen und eingebürgerte Verwendungsweisen – „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen", formuliert z. B. G. Mahler 1895 provozierend (nach N. Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Lpz., Wien, Zürich 1923, 19). Und gar die Frage nach dem Ursprung eines Terminus und der Intention seines Urhebers mochte in der Tat nur noch als Ausdruck „historischer" und „philologischer" Pedanterie angesehen worden sein (vgl. O. Beyer, zit. oben III.). Allerdings soll der Verzicht auf begriffliche Festlegung kompensiert werden durch eine neue, auf Intuition gegründete und mitunter durchaus apodiktisch vertretene Bindung an den Ausdrucksgehalt der Sprache schlechthin, an das schlichte Wort als vorgeblichen Träger unverfälschter und unverfälschbarer Wahrheit, die nicht durch Definition – „willkürlich" – hineingelegt, sondern in der „Urbedeutung", in einer „Urzelle" (Scheffler, *op. cit.* 87) längst verschlossen vorhanden sei.

Gemäß einer nach Fr. Strich seit der Romantik greifbaren „neuen Meinung von Sprache überhaupt" ist diese „nicht Nachahmung und nicht Wiedergabe von Eindruck, der von außen kommt, sondern sie ist schöpferische Tat des Geistes, Ausdruck wie Musik... Sie empfängt ihr Gesetz nicht von der Welt, sondern sie ist es, die der Welt das Siegel des Geistes aufdrückt" (*Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, München 1922, 119). Für O. Hagen hat „als das Elementare der deutschen Sprachform" „nicht die im Wort versteinerte begriffliche Meinung" zu gelten, „nicht das, was das Wort nach Übereinkunft bedeutet, sondern der ausdrucksvolle, sinnliche Körper des Wortbilds, das, was es als Klanggebilde ist" (*Deutsches Sehen*, München 1920, 26), und so gebraucht er auch den Ausdruck ‚unendliche Melodie', als greife er damit nicht ein geläufiges Schlagwort auf, sondern verdanke diesen Ausdruck einer ihm persönlich zuteil gewordenen Eingebung durch die Sprache selbst, die sich ihrerseits allein durch ihre unmittelbare Evidenz legitimiert: „‚Unendliche Melodie' könnte man nennen, was da entsteht" (ebenda; zum Kontext s. oben III.). Wenn H. Schenker den Anspruch erhebt, die „aus einer Urlinie gezeugte Synthese" sei die „einzige ‚unendliche Melodie'" (*Der Tonwille* II, 1922, 5; zum Kontext s. oben II. (3)), so löst er nicht nur alle Bindungen an die Traditionen von Wortverständnis und Sprachgebrauch, sondern erklärt zugleich kompromißlos für verbindlich, was der – freilich vom eigenen theoretischen Standpunkt aus – „beim Wort genommene" Ausdruck besagt. Analog findet K. Westphal

die „wahrhaft ‚unendliche Melodie' der Linie bei Kandinsky" (*Impressionistische und expressionistische Lebensform*, Melos V, 1925/26, 326). Bezeichnend für diese Methode ist z. B. auch das Reden von „eigentlich → absoluter Musik", mit dem jegliche terminologische Übereinkunft aufgekündigt und der – ähnlich wie ‚unendliche Melodie' – grundsätzlich vielen Deutungen offene Ausdruck für eine bisher nicht im Begriff enthaltene Art musikalischer ‚Absolutheit' usurpiert wird; außerdem wird der bisherige Sprachgebrauch als „uneigentlich" diffamiert.

Die aller Konvention feindliche Faszination durch das aus sich selbst heraus „bedeutende" Wort, der Fr. Schultz mit der ironischen Klage entgegengetreten war: „Ja, das Wort! Noch immer gibt es in Deutschland Leute, die da glauben, es müsse sich bei einem Wort auch etwas denken lassen" (*Romantik und romantisch als literarhistorische Terminologien und Begriffsbildungen*, DVjs II, 1924, 350), ist sogar bei einem so künstlichen Fachwort wie ‚Zukunftsmusik' zu beobachten. E. Steuermann, der mit diesem Wort seinen Beitrag zur Schönberg-Festschrift (Wien 1934) überschreibt, kümmert sich weder um den Ursprung des Wortes als Kampfmittel gegen Wagner und seine Anhänger noch um die Tatsache, daß Wagner unter dem gleichen Titel (allerdings mit kritischen Anführungszeichen) gegen dieses „tolle" Wort Stellung genommen und es vielleicht bewußt mit ‚unendlicher Melodie' als Gegen-Ausdruck konfrontiert hatte (s. oben I. (4)), kurz: daß ‚Zukunftsmusik' eine historisch ziemlich exakt fixierbare künstliche Wortschöpfung mit einer bestimmten Tendenz und Stoßrichtung innerhalb einer bekannten Auseinandersetzung ist, der sie mit ihrem „Hintergrund" von geradezu unabweisbaren Assoziationen eng verbunden ist: ein Wort, das sein „Gesetz" ganz gewiß erst „von der Welt" empfangen hat. Er zeigt vielmehr absichtsvoll-naives Staunen vor dem „seltsamen", „merkwürdigen", „verwegenen Begriff", liest einen Hinweis auf „ideale Geistesübung" heraus, möchte auch seine „Entstehung" selbst nur aus dem allgemeinen Wesen der Musik und ihrer Sehnsucht nach „ewiger Melodie" heraus gedeutet wissen und unterstellt ihm, „ein neues Bündnis mit dem Unendlichen versinnlichen" zu wollen:

Zukunftsmusik. Ein seltsamer Begriff: merkwürdig in seiner Konzeption, in der Vielfältigkeit seiner Deutung und in seinen Wandlungen. Galt doch Musik schon immer als die ideale Geistesübung – und Ideal ist immer Zukunft. Merkwürdig und charakteristisch, daß die Potenzierung, die in seinem Inhalt liegt, auf Musik angewandt wurde, die es ja eigentlich nicht nötig hätte... Wie ist er entstanden? Vielleicht wäre die Antwort: kaum in einer anderen Kunst drängt das Material (das ewig bewegte Empfindungsleben) so rastlos zu immer neuer Gestaltung; kaum in einem anderen geistigen Bezirk trotzt es so hartnäckig jeder Anerkennung einer ewig-gültigen Form für die immer neue Wahrheit. Beglückt auch das Gewordene durch Unmittelbarkeit und lebendige Wärme, es verbleibt die Sehnsucht nach immer neuer Gestaltung ungestillt. Und diese Sehnsucht ist es, nach ewiger Melodie, „jenseits von Gut und Böse", der jener verwegene Begriff entsprang. Alles was als Fessel empfunden war; der „Zwang" der Form, die animalische Wärme, die sinnliche Hingabe an den vertrauten Wohllaut der Klänge möchte in diesem Begriff untergehen, der wie ein Regenbogen schillernd ein neues Bündnis mit dem Unendlichen versinnlichen wollte (28).

In gewisser Hinsicht Wörtern wie ‚Volk', ‚Gemeinschaft', ‚Nation', ‚Organismus', ‚Entscheidung' usf. im politischen Schrifttum der Jahrzehnte nach 1900 vergleichbar, ist hier auch ‚Zukunftsmusik' kaum mehr kritisch begrenztes Instrument rationaler sprachlicher Verständigung und Auseinandersetzung, sondern „verbales Symbol" für eine bestimmte Auffassung von Musik und Musikgeschichte, „Leitidee, die zur Vision wird" (vgl. K. Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik*, München 1962, Kap. 11):

Zukunftsmusik, wie sie erwartet sein mochte, nein, wie sie der Begriff dunkel andeutete, war mit einem Mal Realität. Hatte man denn nicht solches geahnt? Die Überwindung der irdischen Schwereverhältnisse, den Sinn, der neue Verhältnisse formt, nicht nur alte umdeutet, den Klang, der klarer und schärfer aus dünneren Luftschichten zu kommen scheint, die neue Melodik, die von keiner Konvention gehemmt dem Ausdruck frei dienen will. Es wäre die „Luft von anderen Planeten", die von der Zukunft Zeugnis ablegte, wie ein Meteorit unabweisbar hier an das Vorhandensein ferner Welten mahnt (ebenda 29).

„Von keiner Konvention gehemmt" ist nicht nur die „neue Melodik" Schönbergs, sondern hier auch Steuermanns Umgang mit dem Ausdruck ‚ewige Melodie', der von anderen Autoren bereits wiederholt als Äquivalent von ‚unendlicher Melodie' gebraucht worden war und auch nach Steuermanns Beitrag gebraucht worden ist (einige Belege oben II., vor (1)). Ist schon der Sprachgebrauch von ‚ewig' im Sinne von „immer neuer" Gestaltung etwas ungewöhnlich – zumal da kurz zuvor von einer „ewig-gültigen Form" die Rede gewesen ist –, so mögen dem Leser, der beim Ausdruck ‚ewige Melodie' zwangsläufig sofort an ‚unendliche Melodie' denkt (dies um so mehr, als gleich anschließend von einem „neuen Bündnis mit dem Unendlichen" gesprochen wird) und der bei diesem Ausdruck infolge der stets präsenten Verwendungstraditionen auf ein bestimmtes Vorverständnis mehr oder weniger festgelegt ist, Steuermanns Ausführungen zunächst eher befremdlich vorkommen. Er muß, ohne daß Steuermann dies ausdrücklich fordert, von seinem Vorverständnis – auf das sprachliche Verständigung innerhalb von Fachgebieten nun einmal angewiesen ist – abstrahieren und „unvoreingenommen" erkunden, wie Steuermann diesen Ausdruck persönlich für seine Aussage „beim Wort zu nehmen" gedenkt. Dabei mag er sich an Wagners Theorien erinnern; doch auch mit diesen (in der oben I. (4) erarbeiteten Interpretation) berührt sich Steuermann nur äußerlich insofern, als er den Ausdruck ebenfalls nicht kompositionstechnisch-beschreibend, sondern geschichtsphilosophisch verwendet. Denn während Wagner seine Genugtuung gerade darüber äußert, daß durch Beethoven der „lüsterne Geschmack" überwunden worden sei, der von der Musik „immer nur etwas Neues verlangte, weil die Melodie von gestern heute nicht mehr anzuhören war" (IX, 98), daß Beethoven den „ewig giltigen Typus" der Melodie ein für allemal gefunden habe (ebenda 121), heißt „Musizieren" für Steuermann: „immer wieder das Abenteuer mit dem Unbekannten bestehen. Musik ist immer Zukunftsmusik" (*op. cit.* 30).

Freilich muß berücksichtigt werden, daß Steuermann in diesem Beitrag sprachlich-terminologische Konventionen wohl ganz bewußt ignoriert, um auch damit die „Gegenwart", die „ihre Rechte eifersüchtig verteidigt", und der die ‚Zukunftsmusik' selbst „zum Begriff der Fremdheit" geworden ist (ebenda 29), zu „befremden" und aus ihren eigenen erstarrten Konventionen zu reißen. Grundsätzlich aber liegt hier nur eine extreme Ausprägung jener mitun-

ter sogar bis in den historisch-wissenschaftlichen Sprachgebrauch hinein zu beobachtenden Tendenz vor, auch gegenüber fachsprachlichen Bildungen, ungeachtet der begrifflichen Intention des Urhebers und der Verwendungstraditionen, das eigene Wortverständnis und hieran anschließende subjektive Assoziationen geltend zu machen. Gefördert durch wachsende Vorbehalte gegen eine begriffliche Festlegung des in stetiger Entwicklung Befindlichen wie gegen eine generalisierende Zusammenfassung des gerade in seinen individuellen Zügen Bedeutenden, mußte sich diese Tendenz bei einem so plastischen und doch zugleich vielen Deutungen offenen, zudem schon in seinem Ursprung selbst problematischen Ausdruck wie ‚unendliche Melodie' in bes. drastischer Weise auswirken: zu dem von H. v. Bülow an „allzuweit gefaßten Gemeinbegriffen" wie ‚Sonate' oder ‚Cantate' bemängelten „Beigeschmack physiognomischer Langweiligkeit" (vgl. *Ausgewählte Schriften*, Lpz. 1896, 456) ist es bei diesem Ausdruck nie gekommen. Auch bei seiner Verwendung als Terminus technicus des Kompositionsverfahrens nur selten ganz unbelastet von grundsätzlichen ästhetischen, geschichtsphilosophischen oder weltanschaulichen Motivationen, muß der Ausdruck ‚unendliche Melodie' wohl auch jenen „philosophischen [„ästhetischen" und „psychologischen"] Benennungen" zur Seite gestellt werden, die E. Krüger wenige Jahre nach *„Zukunftsmusik"* als „wandelbar, mehr nach den Gedanken einzelner Menschen als nach dem historischen Gebrauch gerichtet" charakterisiert (*System der Tonkunst*, Lpz. 1866, 445; hier sind genannt: „Lyrisch, lyrisches – episches Tongemälde, Genrebild, Charakterstück u. dgl."). Krügers „freundlichem Rath" allerdings, „sich nicht durch dieselben im Urtheil befangen" zu lassen, und seiner Warnung: „nur sollen diese philosophischen Namen nicht kritische oder ethische Normen sein, nach denen Gehalt und Güte eines vorliegenden Kunstwerks zu messen sei" (ebenda), ist, wie die jahrzehntelangen unter dem Schlagwort ‚unendliche Melodie' geführten Auseinandersetzungen erweisen, die verdiente Wirkung weitgehend versagt geblieben.

Lit.: P. MOOS, Richard Wagner als Ästhetiker, Bln u. Lpz. 1906, 362 ff.; C. FR. GLASENAPP, Das Leben Richard Wagners, Bd. VI, Lpz. 1911; E. KURTH, Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan", Bln (1920) ²1923; A. LORENZ, Das Geheimnis d. Form bei Richard Wagner, Bd. I: Der mus. Aufbau d. Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen, Bln 1924; W. GOLTHER, Richard Wagner, Leben u. Lebenswerk (Musiker-Biographien, Bd. V), Lpz. 1926, 143 ff.; W. GURLITT, Form in d. Musik als Zeitgestaltung (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. zu Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1954, Nr. 13), Wiesbaden 1954, 23 ff.; C. DAHLHAUS, Wagners Begriff d. „dichterisch-musikalischen Periode", in: Beiträge z. Gesch. d. Musikanschauung im 19. Jh., hg. von W. Salmen (Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. I), Regensburg 1965; C. V. WESTERNHAGEN, Wagner, Zürich u. Freiburg i. Br. 1968, 274; M. GECK, Bach u. Tristan – Musik aus d. Geist d. Utopie, in: Bach-Interpretationen, hg. von M. Geck, Göttingen 1969; FR. RECKOW, Zu Wagners Begriff d. unendlichen Melodie, in: Das Drama Richard Wagners als mus. Kunstwerk, hg. von C. Dahlhaus (Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. XXIII), Regensburg 1970; KL. KROPFINGER, Unters. z. Beethoven-Rezeption Richard Wagners, Diss. Bonn 1971 (maschr.), Kap. 4.

Fritz Reckow, Freiburg i. Br. 1971

Vagierender Akkord

I. Der Terminus ‚vagierender Akkord' wurde von A. Schönberg (wahrscheinlich in Zusammenhang mit seiner Wiener Lehrtätigkeit seit 1903) geprägt und ist erstmals belegt in Schönbergs 1911 in 1. Aufl. erschienener *Harmonielehre*. Er wird dort zunächst (1) am Beispiel des VERMINDERTEN SEPTAKKORDES exponiert und dann (2) auf ANDERE AKKORDE übertragen. Aus Schönbergs Bestimmungen ergibt sich (3) als Hauptmerkmal der vagierenden Akkorde, daß sie LEICHT ENHARMONISCH UMDEUTBAR sind. (4) Daß Schönberg zur Beschreibung dieser Eigenschaft nicht auf den älteren Terminus ‚enharmonischer Akkord' zurückgriff, ist Ausdruck seines gegenüber der älteren Harmonielehre VERÄNDERTEN VERSTÄNDNISSES DER ENHARMONIK, auf Grund dessen die enharmonische Identifizierung nicht als in der jeweiligen Komposition geschehender Vorgang, sondern als in der zwölfstufigen temperierten Skala gegebene Voraussetzung gilt. (5) Die Vorstellung des Vagierens beruht auf einem Akkordbegriff, der von der Voraussetzung einer a priori gegebenen TONALEN MULTIVALENZ des Einzelklanges ausgeht und der sich bereits in dem Begriff des neutralen Akkordes als (systematisch betrachtet) einer Vorstufe des vagierenden Akkordes ausprägt. (6) Die zur Kategorie der vagierenden Akkorde gehörenden Klänge können zwar so behandelt werden, daß ihr Tonartbezug eindeutig bleibt; zu ihrer eigentlichen Wirksamkeit als ‚vagierende' Akkorde gelangen sie jedoch dann, wenn ihr gehäuftes Auftreten zur SCHWEBENDEN UND AUFGEHOBENEN TONALITÄT führt. (7) In dieser Eigenschaft sieht Schönberg die vagierenden Akkorde an der GRENZE DES VON DER HARMONIELEHRE ERFASSBAREN und zugleich des theoretisch Abstrahierbaren und pädagogisch Vermittelbaren. Ihre Einbeziehung in die *Harmonielehre* ist dadurch begründet, daß zur Zeit der Ausarbeitung dieses Werkes die Disziplin ‚Harmonielehre' für Schönberg noch als offenes, entwicklungsfähiges System gilt. Nur im Zusammenhang dieses Theorieverständnisses und zugleich mit dem Weg des Komponisten Schönberg im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts war die Prägung des Begriffes des vagierenden Akkordes möglich.

II. VERSUCHE, DEN BEGRIFF DES VAGIERENDEN AKKORDES IN ANDERE THEORETISCHE SYSTEME ZU ÜBERNEHMEN, konnten wegen der Situationsgebundenheit seiner Prägung nur jeweils einen Teilbereich seines ursprünglichen Inhalts erfassen, und zwar entweder (1) das Moment INTERVALLAUFBAU UND MEHRDEUTIGKEIT oder (2) das Moment der AUFLÖSUNG DER TONALEN HARMONIK.

I. (1) Schönberg exponiert den Terminus ‚vagierender Akkord' in seiner *Harmonielehre* (1. Aufl. Lpz. u. Wien 1911, 3. [neubearb.] Aufl. Wien 1922) als Resultat und Kulminationspunkt seiner Ausführungen über die Vieldeutigkeit des VERMINDERTEN SEPTAKKORDES (213 ff. bzw. 234 ff.). Diese ergibt sich aus der Möglichkeit der Auffassung des Akkordes sowohl als Dominante zur Tonika als auch als „Nebendominante" (gleichbedeutend mit H. Riemanns „Zwischendominante"; vgl. dessen *Hdb. d. Harmonielehre*, Lpz. [3]1898, 120ff.) und – vor allem – aus der vierfachen Auffassungsmöglichkeit durch enharmonisch verschiedene Schreibweise mit entsprechend verschiedener Weiterführungstendenz. Diese beiden funktionalen Momente bedeuten für die tonartliche Zuordnung des verminderten Septakkordes:

Daß er in keiner [Tonart] eigentlich allein zu Hause, allein zuständig ist. Sondern daß er sozusagen überall heimatsberechtigt und doch nirgends seßhaft ist, ein Kosmopolit oder ein Landstreicher! (217 bzw. 238; im folgenden werden Zitate aus Schönbergs *Harmonielehre* durch bloße Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen, und zwar weiterhin jeweils nach beiden genannten Aufl.; Wortlaut und Orthographie richten sich nach der Zweitfassung).

Mit dieser Charakterisierung ist die terminologische Neuprägung vorbereitet:

Ich nenne derartige Akkorde vagierende Akkorde... Sie gehören keiner Tonart ausschließlich an, sondern ohne ihre Gestalt zu verändern (nicht einmal die Umkehrung ist notwendig, die gedachte Beziehung auf einen Grundton genügt) können sie vielen, meist fast allen Tonarten angehören (217, [3]238).

Schönberg, der die tonale Harmonik von ihrem geschichtlichen Spätstadium her durchdenkt, das durch reichlichen Gebrauch von Alteration, Enharmonik und Vorhaltsbildungen gekennzeichnet ist, kann nicht verkennen, daß funktionale Vieldeutigkeit sich kaum auf bestimmte Akkordformen beschränken läßt. Er räumt deshalb ein, „daß man fast alle Akkorde bis zu einem gewissen Grad als vagierend behandeln kann" (217, [3]238). Dennoch kann unterschieden werden zwischen solchen Akkorden, deren Klangaufbau mehrere funktionale Zuordnungen leicht zuläßt, und solchen, bei denen Vieldeutigkeit erst dadurch zustandekommt, daß eine durch den Klangaufbau als primär nahegelegte Auffassung im mus. Zusammenhang durch eine weniger naheliegende ersetzt wird (z.B. wenn ein dreitöniger Klang, der isoliert als Durdreiklang aufgefaßt würde, durch den Kontext als Resultat von Alterationsbildungen dargestellt wird). So treten zu den funktionalen Kriterien, die den verminderten Septakkord zum vagierenden Akkord machen, noch die morphologischen des äquidistanten Klangaufbaus (der den Unterschied zwischen Grundform und Umkehrungen aufhebt) und des Fehlens der reinen Quinte:

...es besteht da ein wesentlicher Unterschied zwischen den eigentlich vagierenden Akkorden und denen, die man erst durch Kunstmittel dazu macht. Die ersteren sind es nämlich schon ihrer Natur nach. Ihr innerer Bau macht es schon von vornherein klar, daß sie anders sind als die zweiten. Was sich ja hier schon am verminderten 7-Akkord, der aus lauter kleinen Terzen besteht, und später am übermäßigen Dreiklang deutlich bemerken läßt. Ihr charakteristischestes Merkmal ist die große Unähnlichkeit, die sie mit jenen einfachsten Nachahmungen der Obertonreihe haben – das Fehlen der reinen Quint (217, [3]238f.).

(2) Als vagierend werden im weiteren Verlauf von Schönbergs Harmonielehre noch eine Reihe von ANDEREN AKKORDEN bezeichnet: der übermäßige Dreiklang, der übermäßige Quintsextakkord (enharmonisch gleich mit dem Dominantseptakkord) sowie die Septakkorde aus vermindertem Dreiklang und kleiner Septime (gleichklingend mit dem ‚Tristan-Akkord') und aus hartvermindertem Dreiklang und kleiner Septime (sämtlich behandelt in dem Kapitel *An den Grenzen der Tonart*); ferner der Ganztonklang (im Kapitel *Die Ganztonskala und die damit zusammenhängenden fünf- und sechsstimmigen Akkorde*) sowie gelegentlich (in Verbindung mit anderen vagierenden Akkorden) der neapolitanische Sextakkord. Auf diese Akkorde treffen die für den verminderten Septakkord auf-

gestellten morphologischen Bestimmungsmerkmale (Fehlen der reinen Quinte, Umkehrungsgleichheit) nur teilweise zu; dagegen gelten die funktionalen Bestimmungsmerkmale Enharmonik und Alteration fast durchweg. (Einzige Ausnahme ist der neapolitanische Sextakkord; da er von Schönberg nur bedingt zu den vagierenden Akkorden gezählt wird [vgl. Breig 93 ff.], kommt ihm für die Begriffsbestimmung nur periphere Bedeutung zu.)

(3) Von den beiden funktionalen Bestimmungsmerkmalen ist die Alteration als das sekundäre zu betrachten. Denn soweit es sich bei den vagierenden Akkorden um alterierte Akkorde im engeren Sinne handelt (d.h. um Akkorde, die in keiner Tonart als leitereigene vorkommen), tritt die von Schönberg als Vagieren begriffene Mehrdeutigkeit nur durch enharmonische Umdeutung, d.h. durch Aufhebung der melodischen Strebetendenz der alterierten Töne ein. Die Alteration in jenem weiteren Sinne, in dem Schönberg selbst sie versteht (tonartfremde Töne enthaltend) schließt dagegen zugleich das weite Gebiet der „Nebendominanten" ein, das die tonalen Bezugsmöglichkeiten quantitativ beträchtlich ausweitet (jeder Dur-Dreiklang kann in jeder Dur- oder Molltonart vorkommen), ohne daß die von Schönberg als vagierend bezeichneten Akkorde eine Rolle spielen müßten. Als die zentrale Bedingung des Vagierens erweist sich demnach – ohne daß Schönberg dies je definitorisch festlegte (vgl. dazu unten I. (4)) –, daß er LEICHT ENHARMONISCH UMDEUTBAR ist.

(4) Daß gewisse Akkorde auf Grund ihrer Intervallstruktur enharmonischer Umdeutung besonders leicht zugänglich sind, ist ein auch der älteren Harmonielehre wohlbekanntes Phänomen. Es wird beispielsweise in den (Schönberg bekannten) Harmonielehrbüchern von Sechter und Louis/Thuille abgehandelt, wobei der verminderte Septakkord, Schönbergs Paradigma des vagierenden Akkordes, das Hauptbeispiel ist.

S. Sechter, *Die Grundsätze d. mus. Compos., Erste Abtheilung: Die richtige Folge d. Grundharmonien...* (Lpz. 1853): Eine vorzügliche Rolle bei den enharmonischen Verwechslungen spielen die Septnonaccorde der Dominant ohne ihr Fundament..., welche man wegen ihrer Mehrdeutigkeit... enharmonische Accorde nennt (210–212).

R. Louis und L. Thuille beziehen sich auf Sechter, erweitern aber den Begriff des enharmonischen Akkordes über den verminderten Septakkord hinaus:

Harmonielehre (Stuttgart [1907]): Hier ist nun zu bemerken, daß es eine Reihe von Akkorden gibt, die vermöge ihrer eigentümlichen Struktur der enharmonischen Umdeutung sich besonders willig darbieten und die man daher wohl auch „enharmonische Akkorde" genannt hat (212).

Daß Schönberg, statt die bereitstehende Benennung ‚enharmonischer Akkord' aufzugreifen, einen neuen Terminus prägt, ist Ausdruck eines für seine *Harmonielehre* charakteristischen VERÄNDERTEN VERSTÄNDNISSES DER ENHARMONIK. Die ältere Harmonielehre sah die enharmonische Identifizierung als einen in der Komposition sich vollziehenden Vorgang der Umdeutung: Gleichklingendes wird durch den vorangehenden und den nachfolgenden Kontext in seiner tonalen Bedeutung jeweils verschieden definiert: So heißt es z.B. bei Louis und Thuille:

op. cit.: ...bei der enharmonischen Umdeutung eines Akkords... wird... aus dem Akkord etwas ganz anderes, etwas, was mit dem vorigen zwar durchaus gleich klingt, harmonisch aber etwas ganz anderes bedeutet (299).

Und selten versäumen die Lehrbücher, den Kompositionsschüler zu ermahnen, sich des Uneigentlichen, Trügerischen der enharmonischen Umdeutungen bewußt zu sein und ihre Anwendung auf jene Fälle zu beschränken, in denen Zweideutigkeit als Wirkungsmoment erwünscht ist;

vgl. Sechter, *op. cit.*: Die enharmonischen Verwechslungen... sind die natürlichen Feinde der gesunden Melodie, dafür ist ihre Wirkung geheimnisvoll und überraschend. Sie sind das Bild der großen Welt, worin das Familienleben untergeht und wo die Täuschungen häufig vorkommen, und auch das Unwichtige in einem gewissen Glanze erscheint; dafür aber kann man dabei nicht erkennen, was Hauptsache oder Nebensache ist (218); Riemann, *Handb. d. Harmonielehre* (Lpz. [3]1898): Aber obgleich der verminderte Septimenaccord ein sehr bequemes Mittel zur Modulation ist, so ist er doch kein künstlerisch hoch anzuschlagendes, zumal die enharmonische Verwechselung eine Täuschung der Auffassung ist, welche nur bei seltener Anwendung von guter Wirkung sein kann (167).

Schönberg dagegen betrachtet die enharmonische Identifizierung nicht als in der Komposition geschehenden Vorgang, sondern als in der zwölfstufigen temperierten Skala gegebene Voraussetzung, die nur durch die konventionelle, an der Diatonik orientierte Notierungsweise verunklart wird. Bei der Beschreibung der vielfältigen Beziehung des verminderten Septakkordes ist von einem Bedeutungswandel nicht die Rede; zur Enharmonik beschränkt sich Schönberg auf die beiläufige, in Klammern gesetzte Erklärung:

(Daß dann die Schreibweise sich ändern und *h* als *ces*, *gis* als *as* bezeichnet werden muß, ist selbstverständlich.) (216, [3]237).

Und zur Orthographie der vagierenden Akkorde allgemein schreibt er:

Es ist überflüssig zu sagen, daß es nicht viel Zweck hat, sich den Kopf zu zerbrechen, ob man wegen der harmonischen Bedeutung *cis* oder *des*, *gis* oder *as* schreiben soll. Man schreibt das Einfachste. Der Fehler liegt an unserer unvollkommenen Notenschrift. An nichts anderem (280, [3]306 f.).

Unter der Voraussetzung, daß Enharmonik auf ein Notationsproblem reduziert wird (vgl. auch die im Sachregister der *Harmonielehre* unter dem Stichwort Enharmonik nachgewiesenen Stellen), verliert der Begriff des enharmonischen Akkordes im Sinne von Sechter und Louis/Thuille seinen Inhalt. Sind enharmonisch gleichklingende Töne bedeutungsgleich, so sind es auch enharmonisch gleichklingende Akkorde, und ihre mögliche Zugehörigkeit zu (gemessen am Quintenzirkel) weit voneinander entfernten Tonarten muß statt unter dem Aspekt der Umdeutbarkeit unter dem der Ungebundenheit betrachtet werden: als Vagieren.

(5) Die Vorstellung des Vagierens impliziert einen Akkordbegriff, der nicht von einer a priori gegebenen Herrschaft der Tonalität ausgeht, sondern von der TONALEN MULTIVALENZ des Einzelklanges, dessen Tonartbezug vom Kontext eindeutig gemacht werden kann, aber nicht muß. Mit diesem Akkordbegriff steht Schönberg in scharfem Gegensatz zu Riemanns Auffassung von der restlosen tonalen Determiniertheit jedes harmonischen Ereignisses. Riemann postuliert, daß

eine Harmonie erst ihren vollen ästhetischen Wert durch ihre Beziehung auf eine Tonika erhält,... [wobei] jeder Klang, der nicht selbst Tonika ist, eigentlich nicht als er selbst, sondern vielmehr im Sinne desjenigen Klanges gehört [wird], welcher Tonika ist (*op. cit.* 140).

Im Vergleich zu dem rigoros eng gefaßten Akkordbegriff Riemanns stellt sich derjenige Schönbergs als zweifache Erweiterung dar. Der erste Schritt der Erweiterung geschieht mit der Einführung des Begriffs des neutralen Akkordes (vor allem 169ff., [3]182ff.), dessen Identität durch sein Intervallgefüge (ausgedrückt durch seine Notation im Sinne der herkömmlichen Orthographie) bestimmt wird, ohne daß seine Funktion in bezug auf eine Tonart eindeutig ist. So verhalten sich aus Tönen der C-dur-Skala gebildete Akkordfolgen, solange der Ton *f* bzw. der Ton *h* ausgespart wird, gegenüber der Frage „Ist das *C*- oder *G*-dur?" bzw. „Ist das *C*- oder *F*-dur?" (147, [3]158f.) neutral. Mit dem Begriff des vagierenden Akkordes vollzieht Schönberg die zweite Erweiterung des Akkordbegriffs: ungewiß ist bei ihm nicht nur die tonale Funktion, sondern auch sein Intervallgefüge (im traditionellen Verständnis). Seine Identität beruht auf seinem Distanzengefüge, seinem Klingen in der gleichschwebenden Temperatur; seine Verwendung kann davon ausgehen, daß der Unterschied zwischen gleichklingenden, aber in der herkömmlichen Notenschrift verschieden notierten Tönen auskomponiert werden kann, nicht aber vorauszusetzen ist.

(6) In den Übungsaufgaben der *Harmonielehre* lehrt Schönberg eine Behandlung der vagierenden Akkorde, bei der sie auf eine bestimmte Tonart bezogen werden, ihre grenzenverwischende Tendenz also latent bleibt. Beim Komponieren jedoch und bei der Analyse von Kompositionen gilt diese pädagogisch motivierte Beschränkung nicht mehr:

Später wird der Schüler alle diese vagierenden Akkorde, ohne sie auf eine Tonart oder Stufe zurückzuführen, am besten einfach ansehen als das, was sie sind: heimatlos zwischen den Gebieten der Tonarten umherstreichende Erscheinungen von unglaublicher Anpassungsfähigkeit und Unselbständigkeit; Spione, die Schwächen auskundschaften, sie benützen, um Verwirrung zu stiften; Überläufer, denen das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit Selbstzweck ist; Unruhestifter in jeder Beziehung, aber vor allem: höchst amüsante Gesellen (284, [3]309f.).

Als „Unruhestifter" erweisen sich die vagierenden Akkorde dann, wenn durch ihr gehäuftes Auftreten „das feste Gefüge der Tonalität gesprengt" wird (273, [3]299). In diesem Auflösungsprozeß unterscheidet Schönberg zwei Stadien: SCHWEBENDE UND AUFGEHOBENE TONALITÄT. „Schwebend" kann die Tonalität zwischen zwei entfernten Tonarten gehalten werden (430, [3]459); „aufgehoben" ist die Tonalität, wenn durch das Vorherrschen der vagierenden Akkorde „jeder Dur- oder Molldreiklang..., wenn auch vorübergehend, als Tonart aufgefaßt werden" könnte (431, [3]460). In diesen Erscheinungen kommt jene Tendenz der vagierenden Akkorde voll zur Auswirkung, die Schönberg bereits bei der Exponierung des vagierenden verminderten Septakkordes im Vorausblick nennt:

...daß die vagierenden Akkorde es waren, die zur Aufhebung der Tonalität führen mußten, das wird wohl noch im weiteren Verlaufe klar werden (217, [3]239).

(7) Stehen die vagierenden Akkorde „An den Grenzen der Tonart" (Kapitelüberschrift 262, [3]288), so stehen sie damit nicht nur an der GRENZE DES VON DER HARMONIELEHRE ALS DER LEHRE VON DER HARMONISCHEN TONALITÄT ERFASSBAREN, sondern nach Schönbergs Auffassung auch des zum gegebenen Zeitpunkt theoretisch Abstrahierbaren und pädagogisch Vermittelbaren. Über Beispiele von schwebender Tonalität in seinen eigenen Werken sagt Schönberg:

Das ist... nicht etwa errechnet, sondern erfunden! Also nichts zur Nachahmung... Ich habe wiederholt versucht, Beispiele dafür anzufertigen, aber ich bringe es „auf trockenem Weg" nicht fertig (430f., [3]459f.).
Was die aufgehobene Tonalität anbelangt, so kommt es hier wohl unbedingt aufs Thema an. Dieses muß durch seine Wendungen den Anlaß zu solcher harmonischer Ungebundenheit geben (431, [3]460).

Die kompositorische Anwendung der vagierenden Akkorde gehört demnach schon in den Bereich, in dem der Schlußsatz der *Harmonielehre* „Wer wagt hier Theorie zu fordern!" (471, [3]507) gilt. Wenn Schönberg die Behandlung dieser Akkorde dennoch in sein Lehrbuch einbezieht, dann deshalb, weil für ihn zur Zeit der gedanklichen Entwicklung der *Harmonielehre* (im Zusammenhang mit der Wiener Lehrtätigkeit seit 1903) und ihrer schriftlichen Abfassung die Verbindung zwischen dem Komponieren und der Disziplin ‚Harmonielehre' nicht grundsätzlich als gelöst gilt. Sogar Zusammenklänge aus Werken, die die später so genannte ‚freie Atonalität' ausprägen, versucht Schönberg im letzten Kapitel der *Harmonielehre* noch als ‚Akkorde' zu begreifen und führt ihre Aufeinanderfolge auf dasjenige Prinzip zurück, das auch für die Behandlung der vagierenden Akkorde maßgeblich ist: die „chromatische Skala" (469, [3]504). Die Harmonielehre erscheint ihm zu dieser Zeit als offenes, entwicklungsfähiges System; was einstweilen nur als kompositorische Erfahrung mitgeteilt werden kann, ist späterer Systematisierung nicht grundsätzlich unzugänglich. In den Akkordbildungen der Werke um 1910

walten offenbar Gesetze. Welche, das weiß ich nicht. Vielleicht werde ich es in ein paar Jahren wissen. Vielleicht wird ein Jüngerer sie finden. Vorläufig kann höchstens beschrieben werden (470, [3]505).

Erst in einem Zusatz zur Neuaufl. von 1922, also bereits in der Frühphase der Zwölftonkomposition, konnte Schönberg formulieren:

Ich glaube, daß eine weitere Entwicklung der Harmonielehre gegenwärtig nicht zu erwarten ist... Denn anscheinend, und wahrscheinlich wird das immer deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein! ([3]466).

Nicht zufällig wurde der Begriff des vagierenden Akkordes vom Theoretiker Schönberg geprägt in Zusammenhang mit dem Weg des Komponisten Schönberg im ersten Jahrzehnt des 20. Jh., der von den letzten fraglos tonalen Werken durch eine stilistische Zwischenphase zu den Frühwerken der ‚freien Atonalität' führte. Nur in dieser Situation wohl war es möglich, in dem Begriff des vagierenden Akkordes die divergierenden Momente zusammenzuhalten: daß er einerseits dem System der tonalen Harmonik entstammt, andererseits dieses System sprengt und den Weg zu kompositorischen Möglichkeiten jenseits der Tonalität eröffnet:

Es ist eigentümlich..., daß es gerade diese folgerichtigen Ergebnisse des Systems sind, die dem System selbst den Garaus machen, daß das Ende des Systems mit so unentrinnbarer Grausamkeit durch seine eigenen Funktionen herbeigeführt wird... (217, [3]239).

Doch muß die Aufhebung der Tonalität

noch nicht Auflösung, Formlosigkeit zur Folge haben. Denn die chromatische Skala ist auch eine Form. Sie hat auch ein Formprinzip, ein anderes als die Dur- oder Mollskala, ein einfacheres und einheitlicheres (273, [3]299).

II. Daß der Terminus ‚vagierender Akkord' als Reflex einer bestimmten kompositions- und theoriegeschichtlichen Situation entstanden ist, hat zur Folge, daß VERSUCHE, IHN IN ANDERE THEORETISCHE SYSTEME ZU ÜBERNEHMEN, notwendigerweise nur jeweils einen Teilbereich des Inhalts erfassen, den der Begriff in Schönbergs *Harmonielehre* gehabt hat: er wird entweder primär vom Intervallaufbau und der Mehrdeutigkeit der Klänge oder aber primär von der tonartauflösenden Wirkung her betrachtet.

(1) Das Teilmoment INTERVALLAUFBAU UND MEHRDEUTIGKEIT erhält eine vorwiegende Akzentuierung in den *Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik* von H. Erpf (Lpz. 1927, [2]Wiesbaden 1969). Entsprechend der Zielsetzung seines Werkes, „die Aufgabe einer historisch-deskriptiven Musiktheorie" in Angriff zu nehmen (*op. cit.* 6), sieht Erpf in Schönbergs „Lehre von den ‚vagierenden Akkorden'" eine der „wichtige[n] deskriptive[n] Aussagen" von dessen *Harmonielehre* (ebenda 14). Im Zusammenhang der Besprechung solcher Akkorde, bei denen

die funktionelle Deutung, die einer Intervallform durch die Orthographie der Notenschrift gegeben wird, nicht notwendig der Rolle des Klangs im Satzgefüge zu entsprechen braucht (ebenda 91),

führt Erpf aus:

Schönberg nennt derartige Klänge in seiner „Harmonielehre" „vagierende Akkorde", da sie verschiedenen Tonarten angehören können. Auf Grund der funktionalen Analyse kann das Wesen der vagierenden Akkorde genauer bestimmt werden. Alle diejenigen gehören dazu, deren Intervallform verschiedene funktionelle Deutung zuläßt (ebenda 92).

Erpf systematisiert im folgenden die Klänge, die durch enharmonische Mehrdeutigkeit „funktionelle Mehrbeziehung" ermöglichen, exemplifiziert ihre Wirkungsweise an einem Beispiel aus dem 1. Satz von Schönbergs Streichquartett op. 10 und gelangt dabei zu einer Charakterisierung der Tonalität dieses Satzes, die Schönbergs Begriffe der schwebenden und aufgehobenen Tonalität anklingen läßt:

Er entwickelt einerseits eine große Fülle und Vielfältigkeit funktioneller Beziehungen, untergräbt aber andererseits gerade dadurch die feste funktionelle Verankerung, so daß er teils zwischen verschiedenen Tonarten zu schweben scheint, teils die Eigenwerte und Eigenfarben der Klänge und Klangverbindungen gegenüber der funktionellen Struktur in den Vordergrund treten läßt (ebenda 95).

Erpfs Darstellung dürfte das Optimum dessen enthalten, was für eine „deskriptive Musiktheorie" aus Schönbergs Lehre von den vagierenden Akkorden zu gewinnen ist. Das in Schönbergs *Harmonielehre* mitgemeinte Moment der Freisetzung eines neuen Tonsystems (d.h. veränderter Beziehungen zwischen den Stufen der chromatischen Skala), das zukünftige Möglichkeiten für die Komposition eröffnet, fehlt freilich bei Erpf. Das Zurücktreten des ‚dynamischen' Moments der vagierenden Akkorde, des „Unruhestiftens", der Auflehnung gegen das Wohlgeordnete und theoretisch Erfaßbare ist in Erpfs Darstellung bis in die Einzelheiten der analytischen Formulierungen zu erkennen. Es findet seinen Ausdruck nicht zuletzt darin, daß Erpf den Terminus ‚vagierender Akkord' als Schönbergschen zitiert, in seiner eigenen Darstellung aber statt vom Vagieren von der „funktionellen Mehrbeziehung" der betreffenden Akkorde spricht: der grenzüberschreitende Terminus Schönbergs wird durch einen immanent harmonietheoretischen ersetzt.

Die Zurücknahme des Begriffs in den Bereich der Lehre von der tonalen Harmonik vollzieht Schönberg selbst später in seinem Werk *Structural Functions of Harmony* (London 1954; dtsch. Übertragung von E. Stein unter dem Titel *Die formbildenden Tendenzen d. Harmonie*, Mainz 1957). In diesem Lehrbuch, das aus Schönbergs Unterrichtstätigkeit an der University of California seit 1936 hervorging, wird – im Unterschied zur *Harmonielehre* und ähnlich wie in Erpfs *Studien* – tonale Harmonik als abgeschlossenes Gebiet und mit dem vorwiegenden Ziel der Analyse gelehrt. Die Behandlung der vagierenden Akkorde knüpft einerseits an die der *Harmonielehre* an, vermeidet aber andererseits die dort (217, [3]239) stets im Hintergrund präsente Konsequenz, daß die vagierenden Akkorde „dem System... den Garaus machen". Für dieses eingeengte Verständnis des Vagierens ist die Definition in Kap. V (*Alterierungen*) bezeichnend:

Unter ihnen [den alterierten Akkorden] sind viele Akkorde, die den Namen *vagierend* verdienen, weil sie wie Nomaden zwischen Regionen, wo nicht zwischen Tonarten, wandern, ohne sich jemals niederzulassen. Nichtsdestoweniger muß jeder alterierte Akkord als Stufe einer Region registriert werden; dadurch werden sich auch ungewöhnlich scheinende Fortschreitungen als normal erweisen (dtsch. Fassung 34).

Daß Schönberg jetzt anders von den vagierenden Akkorden spricht, ist freilich möglicherweise nicht nur in der veränderten Sicht der Disziplin Harmonielehre begründet, sondern auch in einem modifizierten Verständnis des historischen Vorgangs der Erweiterung der Tonartgrenzen: nicht nur vieldeutige Klangformen führen zur Sprengung der konventionellen Grenzen der Tonart, sondern allgemein der Reichtum harmonischer Progression auf engem Raum, der auch durch andere Mittel erzielt werden kann. Bereits im Brahms-Vortrag vom Februar 1933 (bisher nur in engl. Übersetzung veröffentlicht) hatte Schönberg in diesem Sinne die Bedeutung von Brahms als eines Neuerers auf dem Gebiete der Harmonik neben derjenigen Wagners akzentuiert:

Brahms the Progressive: If there is no decisive difference between Brahms and Wagner as regards extension of the relationships within a tonality, it must not be overlooked that Wagner's harmony is richer in substitute harmonies and vagrants, and in a freer use of dissonances, especially of unprepared ones. On the other hand, in strophic, songlike forms and other structures, such as represent the Wagnerian version of arias, the harmony moves rather less expansively and more slowly than in similar forms of Brahms,

wofür als Beispiele aus Brahms' Werk genannt werden:

the main theme of the String Quintet in G, Op. 111, which starts roving in its third measure, or the Rhapsody, Op. 79,

No. 2, which almost avoids establishing a tonality (*Style and Idea*, New York 1950, 60f.).

(2) Das andere Teilmoment von Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes, die AUFLÖSUNG DER TONALEN HARMONIK, tritt in den Vordergrund in der kleinen Schrift *Atonale Musiklehre* (Lpz. 1924), mit der der 27jährige H. Eimert, „angeregt durch die Schriften und Kompositionen von Joseph Matthias Hauer und durch die persönliche Bekanntschaft mit dem russischen Komponisten Jefim Golyscheff", das „wahre Prinzip des Atonalen" als „die endgültige theoretische Lösung des atonalen Problems" darzulegen unternahm (*op. cit.* III). Im 7. Kap. seiner Schrift (*Ästhetische Beiträge*) schließt sich Eimert zunächst Schönbergs Bestimmung von Gestalt und Funktion der vagierenden Akkorde an; doch wird die tonartauflösende Wirkung – was Schönberg eher abwehrt – unter dem Gesichtspunkt der Modulation gesehen und außerdem mit dem Zwölftonprinzip im Sinne Hauers in Verbindung gebracht:

Forscht man nach den technischen Gründen der Auflösung der tonalen Harmonik, so muß man feststellen, daß das zersetzende Element aus der tonalen Sphäre selbst kommt, nämlich aus dem Begriff der vagierenden Akkorde. Die übermäßigen und verminderten Akkorde sind immer Modulationsmittel. Die drei verminderten Septimenakkorde, die nach der alten Harmonielehre eine zwölffache Auflösung zulassen, bilden zusammen einen zwölftönigen Komplex..., ebenso die vier übermäßigen Dreiklänge... (34f.).

Noch weiter entfernt sich Eimert von Schönberg mit der Unterscheidung zwischen „tonalem" und „systematischem Vagieren", die wohl den Versuch darstellt, Schönbergs Deutung des sechstönigen Ganztonklanges als vagierenden Akkordes mit Hauers Auffassung der Ganztonskala als Paradigma der „atonalen Melodie" (vgl. J.M. Hauer, *Vom Wesen d. Musikalischen*, Lpz. u. Wien 1920, 31) zusammenzuführen (die Bezeichnung ‚atonal' wurde von Schönberg bekanntlich abgelehnt; vgl. *Harmonielehre* [3]487f.):

Die schärfste Ausprägung des Vagierenden sind die beiden Ganztonskalen; sie sind nicht mehr tonal, sondern systematisch vagierend, so daß, tonal gesehen, vagierend und atonal als dasselbe erscheint (35; in direktem Anschluß an das vorige Zitat).

Schließlich wird das Vagieren nicht mehr als Eigenschaft von bestimmten Akkorden verstanden, sondern allgemein als Moment eines mus. Satzes, als dessen Inhalt man (auf Grund des Gegenbegriffes der ‚Logik') etwa Zufälligkeit, Unbestimmtheit (wenn nicht sogar Unstimmigkeit) vermuten möchte:

Es ist eine eigenartige Erscheinung, daß bei näherer Beschäftigung mit der atonalen Theorie zwei oder mehr atonal geführte Linien durchaus nicht den Eindruck des Vagierenden machen, wie man vom tonalen Standpunkt aus annehmen sollte... Hier spielt weniger die Gewöhnung des Ohres eine Rolle als die tatsächliche musiklogische Funktion des Atonalen, eine eigentümliche, innerlich gebundene, leittonfreie Logik der atonalen Harmonik (35; in direktem Anschluß an das vorige Zitat).

Mit der Vorstellung des ‚atonalen Vagierens' dürfte in der Rezeption des Begriffs des vagierenden Akkordes die größte Entfernung vom ursprünglichen Begriffsinhalt erreicht sein. Daneben wurde indessen gelegentlich auch von anderen Autoren der isolierende und bewußt umdeutende Gebrauch des Wortes ‚vagieren' nicht verschmäht, um satztechnische Sachverhalte innerhalb des Bereichs der tonalen Musik plastisch zu umschreiben, so wenn R. Brinkmann das ‚Motiv des Sinnens' aus Wagners *Ring des Nibelungen* „durch tonartliches Vagieren seines Terzenfalls... charakterisiert" sieht (*„Drei der Fragen stell' ich mir frei" – Zur Wanderer-Szene im 1. Akt von Wagners ‚Siegfried'*, in Jb. d. Staatl. Inst. f. Musikforschung Preuß. Kulturbesitz 1972, 141), oder wenn H.F. Redlich Monteverdi wie Beethoven „das vagierende Tonartbewußtsein, das – zu allen Zeiten – eine Eigentümlichkeit des frondierenden Genies gewesen ist", zuspricht (*Cl. Monteverdi*, Bd. I: *Das Madrigalwerk*, Berlin 1932, 106).

Lit.: M. VOGEL, Der Tristan-Akkord u. d. Krise d. modernen Harmonie-Lehre (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen d. Musik, Bd. II), Düsseldorf 1962, 53f.; L. RICHTER, Schönbergs Harmonielehre u. d. freie Atonalität, DJbMw XII, 1968; D. REXROTH, A. Schönberg als Theoretiker d. tonalen Harmonik, Diss. Bonn 1971, 325ff.; J. MAEGAARD, Studien z. Entwicklung d. dodekaphonen Satzes bei A. Schönberg, Bd. II (Analytischer Teil), Kopenhagen 1972, 9ff.; W. BREIG, Schönbergs Begriff d. vagierenden Akkordes, in: Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh., hg. v. H.H. Eggebrecht (Veröff. d. Walcker-Stiftung f. musikwiss. Forschung, H. IV), Stuttgart 1974.

Werner Breig, Freiburg i. Br. 1973

Varietas, variatio / Variation, Variante

lat. varietas, Verschiedenheit, Mannigfaltigkeit, engl. variety, franz. variété, ital. varietà;
lat. variatio, Veränderung, Verschiedenheit, dtsch. Variation, engl. variation, franz. variation, ital. variazione;
dtsch. Veränderung;
dtsch. Variante, von lat. varians, verändernd, abweichend, engl. variant, franz. u. ital. variante.

Variatio gehört zu der Wortfamilie, deren Stammwort das Adjektiv varius ist (die Etymologie von varius ist ungeklärt, die Ableitung von dem sinngleichen gr. ποικίλος widerlegt; vgl. Walde 1939, 734 u. Ernout/Meillet 1951, 1262). Wie die meisten Verben, die von einem Adjektiv abgeleitet sind, wird auch variare sowohl in transitivem Sinne (verändern) als auch in intransitivem Sinne (sich ändern) verwendet. Daher kann sich das Nomen actionis variatio, wenn in ihm der intransitive Gebrauch von variare mitgedacht ist, dem Nomen qualitatis varietas annähern. In transitivem Sinne akzentuiert variatio einen Vorgang (verändern), in intransitivem Sinne das Ergebnis eines Vorgangs (Veränderung), das als Eigenschaft einer Sache oder eines Menschen verstanden werden kann. Auf dieser doppelten Bezeichnungsfunktion von variatio beruht letztlich auch seit dem 18. Jh. die Bedeutung von Variation als Form und als satztechnisches Prinzip.

In lat. Texten gehen variatio bzw. Wörter derselben Wortfamilie häufig syntagmatische Verbindungen mit mutatio und verwandten Wortformen ein. Die Möglichkeit, beide Wortfamilien synonym zu gebrauchen oder aber in ihrer Bedeutung voneinander abzugrenzen, ist durch deren Struktur gegeben. Während das Stammwort zu variatio ein Adjektiv ist, leitet sich mutatio von mutare, einem Verbum frequentativum zu movere (ursprünglich: movitare) her; ein Adjektiv als Stammwort zu mutare existiert ebensowenig wie ein Nomen qualitatis, das varietas entspräche. Ähnliches gilt auch für die Wortfamilien, die im Dtsch. als gängigste Übersetzungen für varius und seine Derivata herangezogen werden:

–	varius	(verschieden)	–
mutare	variare		verändern sich ändern
–	varietas	(Verschiedenheit)	–
mutatio	variatio		Veränderung
mutabilis	variabilis		veränderlich

Die Struktur der Wortfamilien bringt es mit sich, daß – zunächst – varius und varietas, deren Wortformen in der Wortfamilie mutare nicht besetzt sind, als synonymer Ersatz verwendet werden, so wie im Dtsch. verschieden und Verschiedenheit in der Wortfamilie verändern.

Die Struktur der Wortfamilien varius und mutare bietet allerdings auch die Möglichkeit, zwischen der Bedeutung beider zu differenzieren. Das Stammwort der einen Wortfamilie ist ein Verb, das eine intensive Bewegung ausdrückt, und in diesem Sinne kann mutatio für eine Art der Veränderung benutzt werden, die zumindest für eine gewisse Zeit gültig ist, eventuell auch als (ton-)räumliche Versetzung begriffen wird (z. B. mutatio modi), während in variatio gemäß dem Stammwort varius die Intention angelegt sein kann, eine Art von Veränderung zu benennen, die weniger eingreifend und auch als ein Changieren oder periodisches Wechseln zwischen verschiedenen Zuständen vorstellbar ist.

Diese Differenzierungsmöglichkeit beim Gebrauch von varius bzw. variatio ist insofern hoch einzuschätzen, als varius seiner Intension nach – anders als das dtsch. Wort verschieden – unterschiedliche, jedoch jeweils sinnlich-konkrete Bedeutungen hat (vgl. I. (1)(a)-(c)), die nur – alle zusammen – formal der Extension von verschieden nahekommen; aber auch insofern, als dem lat. Autor in dem paradigmatischen Feld von variatio mit alteratio, differentia und diversitas (z. B. von Thomas von Aquin bevorzugt) mehr Alternativen zur Verfügung stehen als dem deutschsprachigen Autor.

Da im Dtsch. verändern (ohne Reflexivpronomen) – wie variare – bis ins 18. Jh. hinein auch intransitiv verwendet wurde (GrimmW, XII/1, 72), begegnet auch Veränderung um diese Zeit in intransitiver Bedeutung und steht, so gebraucht, eher für varietas als für variatio. Als diese Verwendungsweise von Veränderung außer Gebrauch kam, fand sich, da sich das während des 17. Jh. belegte Varietät im 18. Jh. nicht durchsetzte, Ersatz in Mannigfaltigkeit, das allerdings als Übersetzung von multiplicitas entstanden ist (vgl. I. (2)(e)). Daß im Dtsch. Mannigfaltigkeit den Platz von varietas/variété einnehmen konnte, verweist wiederum auf die Nähe der Adjektive varius und multiplex, die häufig miteinander Junkturen bilden (vgl. I. (2)(c) und (d)).

Die verwirrende Vielfalt, mit der die Wortfamilie varius verwendet wird, ist unter anderem auch darin begründet, daß in ihrem Fall die Intension die Extension selbst bezeichnet, also das von der Logik als reziprok gedachte Verhältnis zwischen Begriffsinhalt und -umfang den Gebrauch nur in begrenztem Maß steuert.

In den Verwendungsweisen der zu behandelnden Wortgruppe überlagern sich, sofern dies überhaupt einer annähernden Systematisierung zugänglich ist, verschiedene vokabulare Bedeutungen untereinander, vokabulare mit terminologisch (annähernd) bestimmten Bedeutungen und verschiedene terminologische Bedeutungen untereinander (z. B. solche aus der Rhetorik und Musik oder solche aus Satztechnik und Ästhetik). Die verschieden gerichteten Bedeutungsdimensionen, die aus solchen Überlagerungen hervorgehen, lassen sich in einer notwendig linearen Darstellung nicht verfolgen, sondern nur durch ausführliche Dokumentation des Sprachgebrauchs und gelegentliche Querverweise skizzieren.

Lit.: J. u. W. Grimm, Dtsch. Wörterbuch, 16 Bde, Lpz. 1854–1954; A. Walde, Lat. Etymologisches Wörterbuch, Heidelberg 1939; A. Ernout u. A. Meillet, Dictionnaire étymologique de la langue latine, Paris 1951.

I. Die vielfältigen Bedeutungen von Variation im mus. Schrifttum haben ihren Ursprung in den VER-

schiedenen Verwendungsweisen, in denen varius und seine Derivata in der Alltagssprache und in den kunsttheoretischen Schriften des klassischen Latein begegnen.
(1) Im alltäglichen Gebrauch wird varius in unterschiedlichen sinnlich-konkreten Bedeutungen verwendet. (a) Es bezeichnet ursprünglich einen Farbeindruck, der nicht eindeutig bestimmbar ist. (b) Dies läßt die Möglichkeit offen für Verwendungen in positivem Sinne von bunt oder (c) in pejorativem Sinne von wechselhaft, unsicher, abweichend.
(2) Die Ausweitung des Anwendungsbereichs der Wortfamilie varius belegen kunsttheoretische Schriften, vor allem solche zur Rhetorik, die den Gebrauch von varius und seinen Derivata in den Schriften zur ars musica geprägt haben. Je nach Zusammenhang wird in der Rhetorik der technische oder psychagogische Bedeutungsaspekt von varietas stärker betont. (a) Als Regulativ der Akzentuierung wirken die jeweils erörterten Arbeitsphasen des Redners wie actio, dispositio oder elaboratio; (b) von besonderem terminologischen Gewicht ist die Verwendung von variatio als definiens oder definiendum für rhetorische Figuren. (c) In Verbindung mit multiplex und copiosus bezeichnet varius das Ideal einer umfassenden rhetorischen Bildung. (d) In dieser Funktion, und unter Rückgriff auf den positiven Sinn im alltäglichen Gebrauch, gehen varius und seine Derivata ein in die scholastische Diskussion des Schönheitsbegriffs. (e) In der Poetik des franz. Klassizismus wird das Verhältnis von Einheit und Vielfalt als komplementär begriffen. Als Ausdruck dieses Verständnisses setzt sich während des 18. Jh. die Begriffsopposition von unité und variété durch.

II. Im musikalischen Schrifttum des Mittelalters tritt der psychagogische Aspekt von varietas zugunsten des technischen zurück. Innerhalb des technischen Aspekts lassen sich eine dispositionelle und eine figürliche varietas unterscheiden.
(1) In Erläuterungen des Tonsystems bezeichnet varius (a) die unterschiedliche Tonfärbung der voces im Sinne von Höhe und Tiefe bei gleichbleibender proprietas oder umgekehrt die unterschiedliche proprietas der voces innerhalb einer Oktave, (b) die Unterschiedlichkeit der modi hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Intervallstruktur und Lage im Tonraum, (c) die Abweichung der Psalmdifferenzen von der regulären Schlußbildung der Psalmtöne, (d) die Veränderung einzelner Tonstufen durch Stimmung und Intonation oder (e) durch mutatio modi; (f) von einigen Autoren wird den verschiedenen modi in der Tradition der antiken Ethoslehre auch eine unterschiedliche psychagogische Wirkung zuerkannt.
(2) In Erläuterungen zur Metrik und Rhythmik begegnet die Wortfamilie varius – mit Ausnahme des unten in II. (3) behandelten Sonderfalles – ab dem Zeitpunkt, da durch das mensurale System eine quantifizierte Abstufung von Noten- oder Pausenwerten gegeben ist, die mehrfache Kombinationsmöglichkeiten perfekter und imperfekter Geltung auf verschiedenen Ebenen der Notenwerte regelt.
(3) Guido Aret. verbindet im 15. Kap. seines *Micrologus* das technische Moment mit dem psychagogischen in dem Begriff der rationabilis varietas – eine Idee, die bereits Johannes Affl. nicht mehr strikt aufgreift und die im Schrifttum des Mittelalters keine unmittelbare Resonanz gefunden hat.

III. J. Tinctoris erhebt in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477) unter Berufung auf antike Autoren varietas zum kompositorischen Prinzip, das psychagogische Wirkung, Kombinatorik der Elemente des Ton- und des Mensursystems, Figurenvielfalt und gattungsbedingte Stilunterschiede in sich vereint und ihr Verhältnis untereinander ordnet.
(1) Der von Tinctoris für die Musik neu begründete Varietas-Begriff entfaltet sich in Wechselwirkung mit der Rezeption antiker Kunsttheorie in Humanismus und Renaissance. (a) In P. Bembos Dichtungstheorie, die maßgeblichen Einfluß auf die Gattung des Madrigals hatte, stellt variazione zwischen gravità und piacevolezza den Inbegriff des guten Stils dar. (b) Unter dem Einfluss der Rhetorik und Poetik gewinnt das Varietas-Prinzip als Funktion der Textdarstellung Bedeutung. (c) Doch macht sich seit dem beginnenden 17. Jh. mit der wachsenden stilistischen Differenzierung der mus. Gattungen eine allmähliche Auflösung des an der Rhetorik orientierten Varietas-Konzepts bemerkbar. Varietas umfaßt nicht mehr das Ganze des Stils, sondern wird ein Teilmoment, indem sie der gravità entgegengesetzt und der vaghezza angenähert wird; sie ist eine Sache des Geschmacks.
(2) Als Konkretisierung des Varietas-Prinzips lassen sich Verwendungstraditionen für die Wortfamilie varius im Rahmen der Erörterung von einzelnen satztechnischen Momenten verfolgen; als varietas werden angesprochen (a) die metrisch-rhythmische Vielfalt des Satzes, (b) die vielfachen Kombinationsmöglichkeiten von Intervallen zu Klängen, (c) die Abwechslung in der Aufeinanderfolge von Klängen, (d) die unterschiedliche Bildung von Kadenzen, (e) die Wirkung von Pausen als Durchbrechung des Klangflusses sowie (f) die Vermeidung der Folge perfekter Konsonanzen.
(3) Die varietas, die dem Contrapunctus floridus zugesprochen wird, ist als Differenzierung einfacherer Stimmführungsmodelle, also als figürliche Auszierung gedacht. (a) Spezifiziert wird die kontrapunktische varietas zunächst nur vereinzelt an kontrapunktischen Manieren oder am Wechsel der Einsatzabstände, ehe L. Zacconi einen systematischen Überblick über die kontrapunktischen Variationsmöglichkeiten gibt und damit die theoretische Voraussetzung für die Tradition des kontrapunktischen Kunstbuches liefert. Zu Beginn des 18. Jh. wird, etwa bei J. Mattheson, eine wachsende Distanz zum kontrapunktischen Varietas-Begriff deutlich. (b) Im Rahmen der Technik der Diminution wird die Intervallvariatio gelehrt. Chr. Bernhard gibt erstmalig eine Definition von variatio als Figur. In dieser Bedeutung einer (ornamentalen) Figur wird variatio bis ins ausgehende 18. Jh. verwendet.

IV. Im 18. Jh. setzt sich der Plural VARIATIONEN ALS FORMBEGRIFF durch.
(1) Diesem Begriff geht eine Verwendungsweise des Wortfeldes von variatio voraus, der gemäß EIN IN SICH MEHR ODER WENIGER ABGESCHLOSSENER TEIL einer Sammlung oder einer Reihe von Stücken als variatio bezeichnet wird; diese partitive Bedeutung ist von der formalen im engeren Sinne zu unterscheiden. (a) Während des 17. Jh. ist variatio als BEZEICHNUNG FÜR EINEN ALTERNATIVSATZ in Gebrauch. (b) IM ZUGE DER POPULARISIERUNG DES VARIETAS-IDEALS avancieren vario und seine Derivata zu ‚MODEWÖRTERN', die IN TITELN VON SAMMLUNGEN ODER EINZELSTÜCKEN erscheinen. (c) Der Wandel vom partitiven zum formalen Begriff vollzieht sich gemäß der kompositorischen ENTWICKLUNG VON EINER LOCKEREN REIHUNG ZU EINER FESTEREN FÜGUNG DER TEILE, ohne daß sich dies in jedem Falle in der Benennung der Kompositionen oder ihrer Teile widerspiegelt. Ein Indiz für die formale Bedeutung ist allerdings der ÜBERGANG VON STROPHISCHER ZU THEMATISCHER ZÄHLUNG der Variationen.
(2) Bis ins 19. Jh. hinein begegnen ANMERKUNGEN ZU SPEZIFISCHEN FORMPROBLEMEN NUR IM RAHMEN SATZTECHNISCHER ERÖRTERUNGEN als Beschreibung FORMBILDENDER MOMENTE. (a) Als einheitsstiftendes Moment von Variationen wird seit dem Beginn des 18. Jh. der BEZUG DER EINZELNEN VARIATIONEN ZU DEM ZUGRUNDELIEGENDEN MODELL, handele es sich nun um Baß- oder Melodievariationen, hervorgehoben. Dieser Bezug wird, indem sich das Modell als zu behandelnder Gegenstand darstellt, als THEMATISCHE ZENTRIERUNG verstanden. (α) Zunächst wird die Einheitlichkeit der Variationen noch in der EINHEIT DES TONS, DES AFFEKTS ODER DES CHARAKTERS begriffen. (β) Dann setzt sich mit H. Chr. Kochs Forderung nach EINFACHHEIT DES THEMAS der logische Gesichtspunkt der WIEDERERKENNBARKEIT DES THEMAS als entscheidendes Kriterium der Einheitlichkeit durch. (γ) Ab der Mitte des 19. Jh. gewinnt die ORIENTIERUNG AN KLASSISCHEN MUSTERN als Regulativ wachsende Bedeutung; unter dem PRIMAT THEMATISCHER ARBEIT, der die Theorie der Satztechnik prägt, wird eine PSYCHOLOGISCHE BEGRÜNDUNG DER FORM versucht. (δ) In dem Maße, in dem der Formtypus als historischer kanonisiert ist, TRETEN VERSUCHE, SEINE EINHEIT ÄSTHETISCH ZU BEGRÜNDEN, ZUGUNSTEN BLOSSER BESCHREIBUNG ZURÜCK. (b) Als Gegengewicht zur einheitsstiftenden Funktion thematischer Zentrierung und als Garant von Mannigfaltigkeit wird die DIFFERENZIERUNG DER VARIATIONEN UNTEREINANDER erörtert, die sich auch terminologisch in einer DIFFERENZIERUNG DES BEGRIFFS VARIATION durch die AUSDRÜCKE FORMAL- UND CHARAKTERVARIATION niederschlägt. (α) Der Ausdruck Charaktervariation wird präfiguriert durch die Verwendung des Wortes CHARAKTER ZUR BESCHREIBUNG DER DIFFERENZIERUNG von Variationen und (β) durch die UNTERSCHEIDUNG VON STRENGEN UND FREIEN VARIATIONEN, die bereits im 18. Jh. einsetzt. (γ) Der Terminus Charaktervariation ist im 19. Jh. WENIGER DURCH MOMENTE DER SATZTECHNIK ALS DURCH SOLCHE DES AUSDRUCKS gekennzeichnet. (δ) Erörterungen der begrifflichen Unterscheidung zwischen Formal- und Charaktervariation werfen auch die FRAGE NACH DEM VERHÄLTNIS VON FORM UND INHALT auf.
(3) Die KRITIK, die an der Mode des Variationswesens geübt wird, ist Ausdruck wachsender DISTANZ ZU SACHE UND BEGRIFF; dieser wird häufig im Titel von Werken vermieden oder durch SPEZIFIZIERENDE BEIWÖRTER differenziert.

V. Variation bezeichnet seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. ein SATZTECHNISCHES PRINZIP, in das zwar die tradierten Vorstellungen von VARIETAS eingehen, dessen tragende Voraussetzung aber die AUSDEHNUNG MOTIVISCHEN KOMPONIERENS AUF FAST ALLE MUSIKALISCHEN GATTUNGEN ist.
(1) Variation wird als ein MOMENT MUSIKALISCHEN DENKENS begriffen.
(2) Um die Mitte des 19. Jh. kommt es zu einer ANNÄHERUNG DER BEGRIFFE VARIIERUNG UND THEMATISCHE ARBEIT. Bestimmend für das Verständnis von Variation bleibt, daß DIASTEMATIK ALS THEMATISCHE SUBSTANZ begriffen wird.
(3) Als satztechnisches Substrat fundiert Variation musikalische ENTWICKLUNG ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE.
(4) BEWAHRUNG UND MODIFIKATION VON INTERVALLSTRUKTUREN sind bestimmend für A. Schönbergs Begriff der ENTWICKELNDEN VARIATION, dem eine AMBIGUITÄT ZWISCHEN IDEE UND TECHNIK eigen ist.
(5) A. WEBERNS VERSTÄNDNIS VON VARIATION ist in seiner Vorstellung von ZUSAMMENHANG begründet, der als Komplex SIMULTAN ODER RÄUMLICH VORZUSTELLENDER ENTSPRECHUNGEN im Werk gedacht ist.
(6) Mit K. STOCKHAUSENS KRITIK AM VARIATIONSBEGRIFF hat die Reflexion über Variation als satztechnisches Prinzip aktuellen Komponierens einen vorläufigen Abschluß gefunden.

VI. Variante, ursprünglich ein TERMINUS DER PHILOLOGIE, bezeichnet eine ABWEICHENDE LESART.
(1) Übertragen auf Musik meint der Terminus ein gegenüber seiner ursprünglichen Erscheinungsform nur geringfügig ABGEWANDELTES MUSIKALISCHES GEBILDE.
(2) In Komposita oder Umschreibungen dient Variante zur Kennzeichnung KOMPOSITORISCHER VERFAHREN, DIE ABZUGRENZEN SIND VON THEMATISCHER ARBEIT in strengem Sinne.
(3) In Schriften zur Reihentechnik wird das Wort Variante verwendet als Bezeichnung für die VIER FORMEN EINER REIHE UND DEREN TRANSPOSITIONEN. In der Theorie der seriellen Musik wird der Plural „Varianten" verwendet für die MERKMALSWERTE EINZELNER PARAMETER, die durch Reihen gesteuert werden.
(4) In der Musikethnologie bezeichnet der Ausdruck VARIANTENHETEROPHONIE die melodischen Abweichungen zwischen Sängern oder Instrumentalisten bei der Ausführung homophoner Musik.
(5) In der Harmonielehre wird mit dem Terminus Variante seit H. Riemann das VERWANDTSCHAFTSVERHÄLTNIS GLEICHNAMIGER DUR- UND MOLLTONARTEN benannt.

I. Die Vielfalt der terminologischen Aspekte von Variation ist in den VERSCHIEDENEN VERWENDUNGSWEI-

SEN des Wortes IN DER ALLTAGSSPRACHE UND IN DEN KUNSTTHEORETISCHEN SCHRIFTEN DES KLASSISCHEN LATEIN begründet; sie haben im mus. Schrifttum insbesondere dort nachgewirkt, wo variatio bzw. verwandte Wortformen nicht als fachspezifischer Terminus festgelegt sind.

(1) IM ALLTÄGLICHEN GEBRAUCH von varius wird deutlich, daß das Wort nicht bloß formal ein Unterschiedlich-Sein gleich welcher Art bezeichnet, das sich erst im jeweiligen Kontext konkretisiert, sondern daß umgekehrt das Wort IN UNTERSCHIEDLICHEN SINNLICH-KONKRETEN BEDEUTUNGEN in Gebrauch ist, die nebeneinander existieren und nicht ohne weiteres unter einen Oberbegriff zu subsumieren sind. Erst in einem (vermutlich späteren) Gebrauch, der von sinnlicher Konkretion absieht, nähert sich varius in seinem Begriffsumfang der Allgemeinheit des dtsch. Wortes verschieden an, das – häufig mißverständlich – als gängigste Übersetzung fungiert. Diese unterschiedlichen sinnlich-konkreten Bedeutungen finden sich auch im lat. Schrifttum zur Musik und prägen die Verwendung der Wortfamilie varius auch dort, wo spezifisch mus. Sachverhalte zur Sprache gebracht werden.

(a) Seinen ‚Sitz im Leben' hat varius für die Römer in der Naturbeobachtung, wie sie in den Lehrschriften zur Landwirtschaft überliefert ist. Varius meint URSPRÜNGLICH EINEN FARBEINDRUCK, DER NICHT EINDEUTIG BESTIMMBAR IST (durch Nennung einer oder mehrerer Farbqualitäten). In einem der frühesten Belege bezeichnet es die Verfärbung der Trauben, wenn die Reife einsetzt:

Cato, *De agri cultura* (154 v. Chr. oder wenig früher) 33, 4: Ubi uua uaria fieri coeperit ... (ed. A. Mazzarino, Lpz. 1962, 37, 13-14; die gleiche Formulierung im Plural: 73; 60, 5).

Diese Wendung wird nahezu wörtlich, allerdings mit einer bezeichnenden Änderung des Verbs, in einer späteren Lehrschrift zur Landwirtschaft aufgegriffen:

Columella, *De arboribus* (1. Jh. n. Chr.) 12, 1: Simulatque uua uariari coeperit (ed. W. Lundström, Lpz. 1897, 24, 12).

Die Verwendung von varius und seinen Derivata in eingeschliffenen Wendungen, die durch die Jahrhunderte tradiert werden, ist aber weniger ein Ergebnis bewußten Zitierens (wie im obigen Fall), sondern resultiert daraus, daß es bestimmte Gegenstandsbereiche gibt, in denen varius bevorzugt zur Prädikation verwendet wird.
Nicht nur die Änderung von Farben (bei Pflanzen), sondern auch die Gemischtheit von Farben bei Tieren wird mit varius bezeichnet. Varro hält in seinem Lehrwerk zur Landwirtschaft den Leser dazu an, darauf zu achten, ob die Widder eine schwarze oder gesprenkelte Zunge haben, da sie in der Regel Lämmer von entsprechender Farbe zeugten:

Rerum rusticarum libri tres (37 v. Chr.) II, 2, 4: animadvertendum quoque lingua ne nigra aut varia sit [sc. aries], quod fere qui ea[m] habent aut nigros aut varios procreant agnos (ed. G. Goertz, Lpz. 1912, 77, 16-20).

Daß diese ursprüngliche Bedeutung von varius auch noch im Mittelalter gegenwärtig ist, belegen Wendungen wie „pellibus grisiis et variis" in den *Rodulfi gesta abbatis Trudonensium* (um 1120; in: *Schriftquellen zur Kunstgesch. d. 11. u. 12. Jh.*, ed. O. Lehmann-Brockhaus, Bln 1938, 630) oder die Beschreibung des Chamäleons durch Albert Magnus:

Liber de animalibus (1258) II, 5, 66: et haec variatio efficitur in toto corpore eius, ita quod etiam oculos eius infecit varietas ista ... (ed. H. Stadler, Beitr. zur Gesch. d. Philosophie d. Mittelalters, Bd. XV, Münster 1916, 251, 31-34; zur varietas in der Natur grundlegend XIX, 1: II, 1245 f.).

(b) Die ursprüngliche Bedeutung von varius, die sich auf einen nicht genau bestimmbaren Farbeindruck bezieht, enthält zweierlei Möglichkeiten affektiver Besetzung, eine positive im Sinne von bunt und eine pejorative im Sinne von unsicher, schwankend.
Die positive Bedeutung von BUNT resultiert aus der Konnotation von varius mit color. Der Zusammenhang mit der ursprünglichen Bedeutung ist dokumentiert durch die Verbindung im Singular, etwa bei Horaz: „Autumnus ... purpureo varius colore" (*Carmina*, 30 v. Chr., II, 5, 11 f.; ed. Fr. Klinger, Lpz. 1970, 46). Die plurale Wendung varii colores begegnet bereits bei Vergil (*Bucolica*, um 40 v. Chr., IV, 42; ed. G. P. E. Wagner, Lpz. 1830, 141) und wird seither als feste Fügung verwendet. Der Eindruck des Pleonasmus, den diese in manchen Formulierungen hervorruft, resultiert aus der jüngeren, aber unangemessenen Gewohnheit, varius und seine Derivata bloß mit der ‚formalen' Bedeutung von verschieden zu verstehen (und zu übersetzen), anstatt den ursprünglich-konkreten Wortsinn zugrundezulegen. Wie dieser ursprüngliche Sinn in die Verwendung von varietas hineinspielt, belegt Ciceros Erörterung der Frage, warum das, was unsere Sinne am heftigsten bewegt, auch sehr schnell Abneigung und Überdruß hervorrufe; um wieviel größer sei die Pracht und Fülle in neuen Gemälden als in alten durch die Leuchtkraft (pulchritudo, hier ebenfalls verwendet im ursprünglich-konkreten Sinne des Stammwortes polire) und Buntheit (varietas) der Farben! Die dennoch, auch wenn sie beim ersten Anblick gefangen nähmen, für längere Zeit nicht erfreuen könnten:

De oratore (55 v. Chr.) III, 25, 98: Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque quam in veteribus! Quae tamen, etiam si primo aspectu nos ceperunt, diutius non delectant (ed. K. F. Kumaniecki, Lpz. 1969, 298, 24-27).

Ciceros negative Schlußfolgerung verdeutlicht, daß varietas in diesem Kontext weder bloß Verschiedenheit noch die positiv besetzte Qualität der Mannigfaltigkeit (vgl. I. (2)(d)) meint, sondern eine Buntheit, die verwirrend wirken und dadurch auch den pejorativen Aspekt von varius einschließen kann. Wo visuelle Eindrücke beschrieben werden, treten varius oder eines seiner Derivata zur sinnlichen Spezifizierung der Verschiedenheit im Sinne von Buntheit hinzu, so in der scheinbar pleonastischen Formulierung von Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (430) VI, 581: „diversitate colorum variata" (ed. A. Dick, Lpz. 1925, 197, 5). In dieser Verwendungstradition steht auch der Gebrauch von varii colores bei Guido Aret.:

Regulae rhythmicae (1025-27): Ut proprietas sonorum discer-

natur clarius./ Quasdam lineas signamus variis coloribus:/ Ut quo loco quis sit tonus, mox discernat oculus (GS II, 30; vgl. Paraphrase in der früher fälschlich Johannes de Muris zugeschriebenen *Summa musicae*, GS III, 215).

Die sinnliche Qualität der neuen Notationsweise, die die Lage der Halbtöne durch unterschiedliche Färbung der F- und C-Linie anzeigt, ist mit der festen Fügung „varii colores" benannt. Dieselbe Funktion dieses dem klassischen Latein entnommenen Topos bestätigt sein Gebrauch durch Hugo von St. Victor:

Eruditiones didascaliae (vor 1137) VII, 12: De colore rerum multum disserere opus non est, cum ipse visus probet quantum naturae decoris additur, cum tam variis destincta coloribus adornatur (Migne PL CLXXVI, 820D-821A).

Der Singular zu Beginn führt, nach Art einer Überschrift, die Farbe ‚an sich' als zu behandelnden Gegenstand des Paragraphen ein, sogleich aber erfolgt der Appell an den Gesichtssinn. Das (auf natura bezügliche) distincta scheint, je nachdem man es mit bunt oder mit geschmückt übersetzt, als Pleonasmus entweder mit variis coloribus oder mit adornatur zu kollidieren. Nur in seiner ursprünglichen Bedeutung von ‚durchtränkt, durchwirkt' erhält es in diesem Kontext seinen Sinn. Und es ist diese Vorstellung, die dem Autor vorschwebt, denn er fährt fort: „Quid luce pulchrius, quae cum colorem in se non habeat, omnium tam colores rerum ipsa quodammodo illuminando colorat ... Ecce tellus redimita floribus ..." (ibid.) Das Licht und die von Blumen bedeckte Erde werden als Beispiele für den Sinneseindruck der Buntheit beschrieben.
Die Konnotation von varius und color hat nachgewirkt bis ins 16. Jh. oder ist durch das Studium des klassischen lat. Schrifttums zu erneuter Wirkung gelangt. Obwohl das Wort variatio im kunsttheoretischen Schrifttum dieser Zeit längst durch andere Konnotationen geprägt ist (vgl. unten, III.), versucht G. Zarlino seinen Gebrauch bei der Erklärung des chromatischen Tongeschlechts als Synonym für colorato zu rechtfertigen:

Ist. harmoniche (Venedig [1558] ³1573): Questo (come dice Boetio) è detto Chromatico, quasi Colorato, o Variato, da *χρῶμα* parola greca, che vuol dir Colore; & prese questo nome dalla superficie di alcuna cosa, che leuata, le fa uariare il colore; & dice bene: perioche mutandosi solamente una chorda mezana del Tetrachordo diatonico, restando le altre communi; da tal mutatione nascono differenti interualli & uarie proportioni: cioè variate forme & variati suoni (100).

(c) Varius im pejorativen Sinne von WECHSELHAFT, UNSICHER, ABWEICHEND ist ebenfalls im originären Bereich seines Gebrauchs, der Naturbeobachtung, belegt durch Verbindungen mit tempus oder tempestas (Cicero, *De oratore* II, 34, 145 u. 47, 199; Ovid, *Metamorphoseon libri* XII, 465; A. Cornelius Celsus, *De medicina* II, 1; Columella, *De re rustica* XI, 2, 1). Diese Verwendung im Zusammenhang mit Jahreszeiten oder mit dem Wetter knüpft noch an den originären Anwendungsbereich der Verfärbung, die in der Natur zu beobachten ist, an; sie verfestigt sich zu formelhaften Verbindungen, die auch dort aufgegriffen werden, wo tempus in einer ganz anderen Bedeutung, z. B. als Proportionsbegriff, verwendet wird (vgl. unten, III. (1)(b) das Zitat von L. Zacconi).

Aufgrund der weiten Verbreitung und der normativen Geltung der Schriften von Boethius im Mittelalter ist der Zusammenhang erwähnenswert, den Boethius zwischen musica mundana und dem Wechsel der Jahreszeiten herstellt:

De inst. mus. (um 500) I, 2: Et primum ea, musica, quae est mundana, in his maxime perspicienda est, quae in ipso caelo vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur ... Sed haec omnis diversitas ita et temporum varietatem parit et fructuum, ut tamen unum anni corpus efficiat (ed. Friedlein 187, 23-188, 15).

Noch bei Zarlino begegnet derselbe Topos:

Ist. harmoniche (Venedig [1558] ³1573): Questa tale harmonia troppo bene conobbero Mercurio & Terpandro; conciosia che l'vno hauendo ritrouata la Lira, oueramente la Cetera; pose in essa quattro chorde ad imitatione della Musica mondana (come dice Boetio & Macrobio) la quale si scorge ne i quattro Elementi, ouero nella varietà de i quattro tempi dell'anno (21).

In übertragenem Sinne werden varius und seine Derivata abstrakten Begriffen wie fortuna als Prädikat zugesprochen:

Livius, *Ab urbe condita* (um Chr. Geburt) XXIII, 5, 8: Veniat in mentem, ut ... cum Samnitibus bellum per centum propre annos uariante fortuna euentum (ed. C. Fl. Walters u. R. S. Conway, Oxford 1961, III).

Diese Verwendungsweise in übertragener Bedeutung wird, im Zusammenhang mit sententia, häufig durch Hinzufügung eines weiteren Prädikats verstärkt bzw. verdeutlicht:

Cicero, *De natura deorum* (45 v. Chr.) I, 1, 1: De qua [cum] tam variae sint doctissimorum hominum tamque discrepantes sententiae ... (ed. W. Ax, Stuttgart ²1964, 1, 5-7; ähnlich ibid. 1, 2: 2, 3-5 u. 2, 5: 3, 16-19).
Ovid, *op. cit.* XV, 648: sententia dissidet et uariat (ed. H. Magnus, Bln 1914, 610).

Ist durch den Kontext klar, daß variare sich auf die Unbeständigkeit der Meinungen bezieht, kann auf die Verdeutlichung durch einen Zusatz verzichtet werden:

Livius, *op. cit.* II, 57, 2: Vbi cum timor atque ira in uicem sententias uariassent ... (ed. Walters u. Conway I).

Boethius knüpft an diesen Sprachgebrauch an, wenn er begründet, warum Pythagoras bei der Bestimmung der Intervalle sich weder auf das Gehör verlassen habe, da es teils durch äußere Einflüsse verwirrt, teils sogar durch das Lebensalter beeinträchtigt werde, noch sich irgendwelcher Instrumente bedient habe, die die Quelle großer Abweichungen und Unbeständigkeit seien:

op. cit. I, 10: Haec igitur maxime causa fuit, cur relicto aurium iudicio Pythagoras ad regularum momenta migraverit, qui nullis humanis auribus credens, quae partim natura, partim etiam extrinsecus accidentibus permutantur, partim ipsis variantur aetatibus, nullis etiam deditus instrumentis, penes quae saepe multa varietas atque inconstantia nasceretur ... (ed. Friedlein 196, 18-23).

Im Sinne einer unverläßlichen Tradition verwendet auch Fr. Gafori die Wortfamilie varius anläßlich der Erklärung der perfekten Konsonanzen; definiert sei die Kunst des Kontrapunktes, obwohl die Gesänge unterschiedlich seien. Daß dieses „variantur" auch polemisch verstanden werden kann in dem Sinn, daß

die Gesänge von kontrapunktischen Regeln abweichen, erhellt die Fortsetzung; denn nicht beliebig und wechselhaft seien seine Vorschriften, sondern allgemeingültig und bekannt (gemacht):

Pratica musicae (Mailand 1496): Finita insuper est Ars ipsa contrapuncti: quanquam cantilenae variantur. Non n. arbitraria & varia sunt eius mandata: sed communia atque nota (cc vi').

An die spezifizierende Kombination von varietas und inconstantia, wie sie bei Boethius begegnet, knüpft noch A. Kircher an. In seiner Erörterung der Kirchentöne führt er aus, Glareanus habe sich in seinem *Dodecachordon*, das er in zwanzigjähriger Arbeit vollendet habe, durch Auseinandersetzungen (mit der traditionellen Lehre) zum ‚Sonderling' gemacht, aber auch er sei in seinen Ausführungen unbeständig und wechselhaft, weiche so von den Alten ab, daß es sehr wohl scheine, daß er sich zumindest geirrt haben könne. Nachdem Kircher verschiedene Meinungen über die Anzahl der Kirchentöne aufgeführt hat, fügt er hinzu, bei solchem Mangel an Übereinstimmung und solcher Abweichung der Meinungen sei es nicht verwunderlich, daß daraus ebenso viele unterschiedliche Urteile über die Natur und Eigenart der Kirchentöne folgten:

Musurgia universalis (Rom 1650) I, 7: Glareanus quidem in decachordo [sic!] suo viginti annorum labore peracto opere huius se litis diribitorem constituit, sed & is tamen adeò in suis inconstans & varius est, ita ab antiquis discrepat, vt benè appareat, aestum hunc se euitare minimè potuisse ... Quam quidem inconstantiam & varietatem, mirum non est, tam disparia circa tonorum naturam & proprietatem iudicia consequi ... (565).

An dieser Stelle spielt in die Bedeutung von varius eine andere Nuance des Wortes hinein, die seit Livius belegt ist: die Ungewißheit über den Wahrheitsgehalt einer Aussage. Insbesondere wird varius verwendet, wenn eine Überlieferung unsicher ist:

Livius, *op. cit.* XXVII, 27, 2: fama variat ... (ed. Walters u. Conway, IV);
ibid.: variata memoria actae rei;
XXXVIII, 57: Haec de tanto viro, quamquam et opinionibus et monumentis litterarum variant, proponenda erant (loc. cit.).

Auch diese Bedeutungsdimension bleibt bis weit in die Neuzeit hinein präsent:

J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wiss. u. Künste*, Bd. XLVI (Lpz. u. Halle 1745) Art. *Variiren*: Variiren, wird auch von einem Inquisiten gesagt, welcher bey Verhör immer einmahl anders, als das andere redet, und also augenscheinlich auf der Unwahrheit ertappet wird (614).

Im Zusammenhang mit Problemen der mündlichen und schriftlichen Überlieferung hat die Verwendung von varius in der Bedeutung von abweichend den philologischen Begriff der varia lectio (vgl. Rizzo 1973, 213) bzw. lectio varians (vgl. Zedler, *op. cit.*, 596–603) präfiguriert, der dann als Bezeichnungsfragment „Variante" über die franz. Sprache in die deutschsprachige Terminologie Eingang gefunden hat (vgl. *Dtsch. Fremdwörterbuch* VI, Bln 1983, 115):

Frankfurter gelehrte Anzeigen vom Jahre 1772 (o. Jg., Nr. 8): Welcher Text zu Vorlesungen unsrer Dichtkunst und Sprache, wenn durch Varianten Klopstock mit sich selbst verglichen und dadurch der angehende Dichter gebildet würde (ed. B. Seuffert, in: Dtsch. Literaturdenkmale d. 18. Jh. VII-VIII, 51);
Fr. Schlegel, *Fragmente* (1797–1800), Nr. 216: Selbst in unseren dürftigen Kulturgeschichten, die meistens einer mit fortlaufendem Kommentar begleiteten Variantensammlung, wozu der klassische Text verloren ging, gleichen, spielt manches kleine Buch ... eine größere Rolle, als alles was diese [sc. die lärmende Menge] trieb (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausg. II, ed. H. Eichner 1967, 198 f.).

Variante wird „seit spätem 19. Jh. in unterschiedlichen Bereichen verwendet in der allgemeinen Bedeutung ‚Abart, Spielart; Abweichung, Abwandlung'" (*Dtsch. Fremdwörterbuch*, ibid.). Für den mus. Terminus Variante ist sowohl diese extensive Verwendungsweise wie die ursprüngliche Bedeutung von Textvariante wichtig geworden (vgl. unten, VI.).

Lit.: S. Rizzo, Il lessico filologico degli umanisti, Rom 1973.

(2) Die Ausweitung des Anwendungsbereichs der Wortfamilie varius hat Cicero in seiner Erklärung von varietas anschaulich beschrieben; eigentlich werde es für die Benennung ungleicher Farben gebraucht, aber auch auf sehr (viel) Ungleichartiges übertragen: ein abwechslungsreiches Gedicht, eine abwechslungsreiche Rede, ein unsteter Charakter, wechselvolles Glück, auch das Vergnügen pflege man wechselnd zu nennen, wenn es empfunden werde infolge vieler verschiedener Ursachen, die verschiedene Vergnügen hervorrufen:

Cicero, *De finibus* (45 v. Chr.) II, 3, 10: varietas enim Latinum verbum est, idque proprie quidem in disparibus coloribus dicitur, sed transfertur in multa disparia: varium poema, varia oratio, varii mores, varia fortuna, voluptas etiam varia dici solet, cum percipitur e multis dissimilibus rebus dissimiles efficientibus voluptates (ed. Th. Schichte, Stuttgart 1961, 36, 18–23).

Durch die Übertragung auf artifizielle Gegenstände wird varius zum ‚Kunst-Wort' (vgl. H. H. Eggebrecht 1955, ²1968, 15, Anm. 2). Da den artes keine allgemeine Theorie des Schönen vorgängig ist, sondern jede ars aus dem ihr eigenen Material und Wirkungszusammenhang ihre eigene Lehre entwirft, kommt das, was das Kunstwort von seinem vokabularen Ursprung her an ‚Nennkraft' mit sich bringt, unmittelbar zur Geltung; dies hat zur Folge, daß in den Lehrschriften sein Gebrauch als Vokabel und als Kunst-Wort schwer voneinander abgrenzbar sind, sondern ineinanderfließen.

Vorgängig aber sind dem Gebrauch der Kunstwörter in den lat. Lehrschriften die Begriffe, die mit ihnen benannt werden; sie sind bereits im griech. Schrifttum entwickelt, und die Probleme und Bedeutungsverschiebungen, die sich aus der Übersetzung griech. Begriffswörter ins Lat. ergeben haben, sind hinreichend bekannt (am Beispiel von μίμησις – imitatio referiert bei A. Riethmüller 1976, 11 ff.). Diese Problematik, die aus der Vorgängigkeit griech. Begriffe vor lat. Termini resultiert und auch die changierende Verwendung von mutatio und variatio verursacht hat, belegen Kunsttheoretische Schriften, vor allem solche zur Rhetorik, die den Gebrauch von varius und seinen Derivata in den Schriften zur ars musica geprägt haben. Wohl der früheste Beleg im

lat. Schrifttum findet sich in dem anonym überlieferten Lehrbuch *Rhetorica ad Herennium* (um 85 v. Chr.), das lange fälschlicherweise Cicero zugeschrieben wurde:

III, 22: et auditorem quidem varietas maxime delectat, cum sermone animum retinet aut exsuscitat clamore (ed. Fr. Marx, Lpz. 1964, 89, 13-15).

Der Autor greift einen Topos auf, der als solcher schon im griech. Schrifttum geläufig war; unmittelbarer Bezugspunkt ist wahrscheinlich die bekannte Stelle aus der Rhetorik des Aristoteles (384-322 v. Chr.), in der es heißt, Abwechseln sei angenehm; denn abzuwechseln komme der Natur entgegen; immer Dasselbe verursache nämlich ein Übermaß des (Gemüts-)Zustandes, der sich festgesetzt habe, daher heiße es auch: Abwechslung in allen Dingen sei süß:

τέχνη ῥητορική (Entstehungszeit nicht bekannt) I. 11, 1371a, 25 ff.: *καὶ τὸ μεταβάλλειν ἡδύ· εἰς φύσιν γὰρ γίγνεται [τὸ] μεταβάλλειν· τὸ γὰρ αὐτὸ ἀεὶ ὑπερβολὴν ποιεῖ τῆς καθεστώσης ἕξεως, ὅθεν εἴρηται μεταβολὴ πάντων γλυκύ* (ed. W. D. Ross, Oxford 1959, 51, 25-28).

Aristoteles paraphrasiert, wie er mit *ὅθεν εἴρηται* andeutet, seinerseits ein ‚Dichterwort' (Euripides, *Ὀρέστης* 234). Der Auctor ad Herennium greift also eine stehende Redewendung aus dem Griech. auf und übersetzt *μεταβολή* mit varietas, obwohl dies im Griech. eher *ποικιλία* entspricht, vertauscht also mutatio, das *μεταβολή* zumindest näher steht, mit varietas, da ein Nomen qualitatis nur in der Wortfamilie von varius, nicht aber in der von mutare existiert. Das Nomen qualitatis varietas betont weniger den Vorgang der *μεταβολή* als dessen Ergebnis, akzentuiert also in peripatetischer Tradition nicht die *τέχνη*, die Kunst-Fertigkeit des Redners, sondern deren Wirkung, die *ψυχαγωγία*. Es hängt allerdings immer vom jeweiligen Zusammenhang (z. B. der beschriebenen Arbeitsphase des Redners) ab, ob in varius und seinen Derivata der technische oder psychagogische Bedeutungsaspekt akzentuiert ist.

*

Exkurs: Wohl im Laufe des 18./19. Jh. wird „varietas delectat" durch das ‚geflügelte Wort' „variatio delectat" abgelöst (vgl. G. Büchmann, *Geflügelte Worte*, [Bln 1864] München [32]1972, 503 f.). Im mus. Schrifttum ist die originale Version noch bei G. Albrechtsberger (*Sämmtliche Schriften*, hg. von I. von Seyfried, Wien [2]1837, 146) belegt, die neue Version verwendet A. Halm (*Über Variation*, 1908 u. 1911, in: *Von Form u. Sinn d. Musik*, hg. von S. Schmalzriedt, Wiesbaden 1978, 109). Die Änderung mag sowohl darin begründet sein, daß im 18. Jh. zwar variatio, nicht aber varietas als Fremdwort im Dtsch. adaptiert wird (vgl. I. (2)(e)), als auch darin, daß dem ästhetischen Denken, für das die Wirkung durchs erlebende Subjekt vermittelt ist, die Wendung mit variatio mehr entgegenkommt als die mit varietas, welche die Wirkung im Objekt gewissermaßen vergegenständlicht.

*

Es ist aber auch die ursprüngliche Bedeutung einer Sinnesqualität, die varietas geeigneter erscheinen läßt als mutatio, die Wirkung einer Rede oder eines ihrer Teile zu benennen, während mutare und seine Derivata eher zur Kennzeichnung rhetorischer Techniken verwendet werden und so in ihrem Anwendungsbereich eher auf das sprachlich Inwendige der Rede eingeschränkt bleiben.

Lit.: H. H. Eggebrecht, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, [2]1968; A. Riethmüller, Die Musik als Abbild d. Realität, BzAfMw XV, Wiesbaden 1976.

(a) Der vokabulare Hintergrund der Wortfamilie varius macht verständlich, daß der Topos „varietas delectat" in den *Rhetorica ad Herennium* sich auf den Vortrag, die actio, als die Phase der Redekunst bezieht, die vor allen anderen durch ihre sinnlichen Mittel an der psychagogia teilhat. Diesen Wirkungszusammenhang betont auch noch Cicero in der späteren seiner beiden Lehrschriften zur Rhetorik:

Orator (46 v. Chr.) XVII, 57: mira est enim quaedam natura vocis, cuius quidem e tribus omnino sonis, inflexu acuto gravo, tanta sit et tam suavis varietas perfecta in cantibus (ed. R. Westman, Lpz. 1980, 17, 22-24).

Ist hier die Wirkung als suavis varietas perfecta in den Begriff erhoben, so verwendet Cicero wenig später, wenn er die Vortragskunst von Demosthenes als hervorragendes Beispiel beschreibt, mutare und variare nahezu als Synonyme:

op. cit. XVIII, 59: ergo ille princeps variabit et mutabit: omnis sonorum tum intendens tum remittens persequetur gradus. Idemque motu sic utetur, nihil ut supersit (18, 8-9).

Doch wäre immerhin – in Anlehnung an die ursprünglichen Wortbedeutungen – die Erklärung möglich, daß variare sich auf die Veränderung der Stimmlage, mutare auf die Veränderung des Sprechtempos bezieht. Daß die varietas der actio von Cicero vor allem durch Veränderung der Intonationshöhe verwirklicht wird, bestätigt auch die frühere Lehrschrift zur Rhetorik:

De oratore III, 61, 227: haec varietas et hic per omnes sonos vocis cursus et se tuebitur et actioni adferet suavitatem (ed. Kumaniecki 361, 11-14).

Die psychagogische Kraft der actio beschreibt Quintilian schließlich durch einen ausdrücklichen Vergleich mit der Wirkung der Musik:

Inst. oratoriae (um 95 n. Chr.) IX, 2, 5: quae [sc. motus atque actus orationis] cum adesse debent, tum disponenda atque varianda sunt, ut auditorem, quod in fidibus fieri videmus, omni sono mulceant (ed. L. Radermacher, corr. V. Buchheit, Lpz. 1959, II, 144, 20-22).

Die Elemente des Vortrages dürfen nicht bloß vorhanden sein, sondern sind in einer bestimmten Weise anzuordnen bzw. unterschiedlich zu gestalten, damit sie den Hörer, wie es beim Lautenspiel zu beobachten sei, mit jedem Ton erfreuen (mulcere hier in bezug auf fides, Laute, mit dem Nebensinn: sanft berühren, in Schwingung versetzen – auch im Sinne der psychagogia: ein Wortspiel, das nicht übersetzbar ist). Die sinnliche varietas ist also auch eine Aufgabe der dispositio („disponenda et varianda sunt").

Die Verknüpfung der Wirkung einer Rede mit der dispositio ihres Inhaltes scheint bei dem Auctor ad Herennium noch nicht ausgeprägt, spricht er doch von den „rerum varietates" – die Verwendung des Plurals zeigt, daß varietas nicht in einem psychagogischen Sinn, sondern in vokabularer Bedeutung gemeint ist. Cicero hingegen fordert schon im Zusammenhang der Topik, die Behandlung des Stoffes müsse abwechslungsreich sein, damit weder der Hö-

rer die Kunst bemerke, noch durch den Überdruß an der Ähnlichkeit völlig ermüde:

De oratore II, 41, 177: tractatio autem varia esse debet, ne aut cognoscat artem qui audiat aut defetigetur similitudinis satietate (ed. Kumaniecki 175, 15-17).

Bildet Ciceros tractatio varia „die inhaltliche Unterlage zur stilistischen varietas" (H. L. F. Drijepondt 1979, 54), so wird varietas vom Auctor ad Herennium erst auf der Ebene der ELABORATIO („exornatio") eingeführt:

op. cit. IV, 18: His vitiis in compositione vitatis relicum operae consumendum est in dignitate./ Dignitas est, quae reddit ornatam orationem varietate distinguens. Haec in verborum et in sententiarum exornatione[s] dividitur (ed. Marx, 124, 24-25, 125, 1-3).

Der Kontext macht deutlich, daß dem Auctor dignitas weniger als Angemessenheit im Sinne des aristotelischen *πρέπον* gilt, sondern als Pracht (es ist wohl dieses Moment der Äußerlichkeit, das dann Cicero im Bereich der elaboratio das Wort „exornatio" vermeiden läßt).

Auf der Ebene der elaboratio (exornatio) kommt neben varius und seinen Derivata vor allem auch die Wortfamilie mutare ins Spiel, die entweder synonym mit variare gebraucht wird oder mehr den technischen Aspekt meint, während die Wortfamilie varius sich eher auf die psychagogische Wirkung der Rede bzw. ihrer Teile bezieht; so schon beim Auctor nach seiner Erörterung der drei stilistischen Genera grave, mediocre und adtenuatum:

op. cit. IV, 16: Sed figuram in dicendo commutare oportet, ut gravem mediocris, mediocrem excipiat attenuata, deinde identidem commutentur ut facile satietas varietate vitetur (122, 12-15).

Der ciceronischen Schrift *De oratore* ist eigentümlich, daß die Wortfamilie variare im Rahmen der Erörterung der stilistischen Mittel (III, 26, 104 ff.) nicht zur Beschreibung des technischen Aspekts des Herstellens verwendet wird. Sowohl die Junktur von vis und varietas (disserendi) als auch die Junktur von suavitas, copia und varietas (beide III, 30, 121) stellen klar, daß varietas der psychagogischen Außenseite, nicht der strukturellen Innenseite der Rede zugeordnet ist. Eher ist es möglich, daß mutare doch zur Kennzeichnung der psychagogischen Wirkung der Rede herangezogen wird, wenn dies durch den Kontext (hier: motus animorum) nahegelegt wird. So heißt es zur Anwendung der drei Stilarten grave, medium, subtile:

op. cit. III, 45, 177: idque ad omnium aurium voluptatem et animorum motum mutatur et vertitur (ed. Kumaniecki 336, 14-15).

Dies ist ein deutlicher Beleg dafür, daß die Verwendung von mutare in technischer, von variare in psychagogischer Bedeutung durchkreuzt wird von der ursprünglichen Bedeutung der Wörter, wenn diese durch den Kontext ‚heraufgerufen' wird.

Bei Quintilian, der Ciceros Konzept der Rhetorik übernimmt, allerdings technische Details viel ausführlicher anhand von Beispielen erörtert, wird die Differenzierung zwischen mutare und variare auf der Ebene der elaboratio deutlicher:

op. cit. X, 2, 1: Ex his ceterisque lectione dignis auctoribus et verborum sumenda copia est et varietas figurarum et componendi ratio, tum ad exemplum virtutum omnium mens derigenda (ed. Radermacher-Buchheit II, 262, 1-5).

Die Unterordnung von mutatio als technisches Mittel unter das Ziel der varietas als einem Moment der Wirkung, die von der Rede ausgeht, belegt der Schluß des 9. Buches:

op. cit. IX, 4, 146 f.: Compositio ... debet esse honesta, iucunda, varia. Eius tres partes: ordo, coniunctio, numerus. Ratio in adiectione, detractione, mutatione (II, 231, 11-14);
ibid. 58: Tamen ... permiserim ... et figuris mutare casus atque numeros, quorum varietas frequenter gratia compositionis adscita etiam suo nomine solet esse iucunda (210, 1-7; ähnlich auch IX, 4, 117).

Auch im Zusammenhang mit einzelnen Figuren fällt das Wort variare im Hinblick auf deren Wirkung:

op. cit. IX, 2, 29: Illa adhuc audaciora et maiorum (ut Cicero existimat) laterum, fictiones personarum, quae *προσωποποιίαι* dicuntur. Mire namque cum variant orationem, tum excitant (II, 150, 21-24).

Die Verwendung von mutare und variare im Zusammenhang mit der Erörterung der rhetorischen Figur des Hyperbaton scheint der bisher belegten Ausrichtung des Wortgebrauchs zu widersprechen:

op. cit. VIII, 6, 66-67: at id quidem est propter quod dici tropus possit, quia componendus est e duobus intellectus. Alioqui, ubi nihil ex significatione mutatum est et structura sola variatur, figura potius verborum dici potest, sicut multi existimarunt (130, 5-9).

Abermals ist es die ursprüngliche Bedeutung von mutare, die hier ins Spiel kommt. Die räumliche Vorstellung der geistigen Welt, wie sie auch in dem Terminus der loci topici wirksam ist (vgl. H. Lausberg 1960, 526), läßt den Bedeutungswandel, dem ein Wort in figürlichem Gebrauch unterliegen kann, als Fortbewegung ‚aus' dem Platz seiner eigentlichen Bedeutung erscheinen. Mutare zielt hier und in vielen anderen Fällen (im Unterschied zum Changieren, Hin- und Herwechseln, Ungewiß-Sein von variare) auf eine entschiedene (einmalige) Abänderung. Denselben Gebrauch von mutatio durch Quintilian belegen Parallelstellen, in denen ebenfalls der Unterschied zwischen Wort- und Gedankenfiguren erörtert wird (*op. cit.* VIII, 6, 1: II, 113, 19-20; IX, 1, 11 u. 15: II, 135, 6-9 bzw. 136, 6-10). Ungeachtet der Tatsache, daß Quintilians Differenzierung zwischen variare und mutare erst seit dessen Wiederentdeckung zu Beginn des 15. Jh. (vgl. W. Elders 1981, 2) Einfluß auf das mus. Schrifttum gewinnen konnte, finden aus der klassischen Rhetorik Syntagmen, die aus Wörtern der Familie varius und mutare gebildet sind, Eingang in die Diktion musiktheoretischer Schriften:

Guido Aret., *Micrologus* (1025/26): Item ut more versuum distinctiones aequales sint et aliquotiens eaedem repetitae aut aliqua vel parva mutatione variatae ... (CSM 4, 168: XV, 22-23).

Verweist dieser Passus durch den angesprochenen Vergleich („more versuum") ausdrücklich auf die rhetorische Tradition, so verknüpft Guido im Kap. *De tropis et vi musicae* die psychagogische Funktion des Varietas-Begriffs mit seiner Fundierung in der Sinneswahrnehmung:

op. cit. : Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur ut unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur, alius ...
Nec mirum si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat (ibid., 159: XIV, 5-7).

Lit.: H. LAUSBERG, Hdb. d. literarischen Rhetorik, München 1960 (siehe Reg.); H. L. F. DRIJEPONDT, Die antike Theorie d. ‚varietas', Spudasmata XXXVII, Hildesheim 1979; W. ELDERS, Guillaume Dufay as Mus. Orator, TVer XXXI, 1981.

(b) Mutatio und variatio werden schließlich auch als termini technici für bestimmte RHETORISCHE FIGUREN verwendet; allerdings ist dies für variatio wesentlich später belegt als für mutatio, und obendrein meint dasselbe Wort bei verschiedenen Autoren eine jeweils andere Figur, wie aus den Verweisen auf die griech. Terminologie hervorgeht.
Die Wortfamilie mutare ist in diesem Anwendungsbereich bereits bei Cicero belegt, der mit immutatio anscheinend Metonymia (*De oratore* III, 42, 167) oder Hypallage (*Orator* XXVII, 93) meint, während Quintilian mit mutatio unter Berufung auf Rutilius Alloiosis bezeichnet (*Inst. oratoriae* IX, 3, 92), die Cicero seinerseits differentiatio (*Orator* II, 2) genannt hatte.
Die Verwendung der Wortfamilie variare zur Kennzeichnung bestimmter rhetorischer Figuren nimmt wahrscheinlich ihren Ausgang von einigen Formulierungen Quintilians, der die Beugung von Wörtern in casus und genus dann nicht mit mutare, sondern mit variare bezeichnet, wenn damit nicht eine einmalige Abänderung der grammatischen Konstruktion, sondern die Wiederholung ein und desselben Wortes in vielfältigen Beugungsformen gemeint ist:

op. cit. IX, 3, 36: interim variatur casibus haec et generibus retractatio: magnus est dicendi labor, magna res et cetera; et apud Rutilium longa *περίοδος*, set haec initia sententiarum sunt: Pater hic tuus? patrem nunc appellas? patris tui filius es? Fit casibus modo hoc schema, quod *πολύπτωτον* vocant... (179, 19-180, 2).

Entsprechend schreibt Donatus in seiner – im Mittelalter am weitesten verbreiteten – Grammatik:

Ars maior (um 350) III, 5, 398: Polyptoton est multitudo casuum varietate distincta ut litora litoribus contraria (ed. L. Holtz, Paris 1981, 666, 4-5).

Und im anonym überlieferten *Carmen de figuris* (um 400), Vers 106-108, heißt es:

πολύπτωτον: Multiclinatum contra, variantibu[s] quod fit./ ‚Tu solus sapiens tibi cuncti cedere debent./ A te consilium petere et tua dicta probare' (ed. C. Halm, *Rhetores Latini minores*, Lpz. 1863, 67).

Speziell variatio (selten varietas) erscheint in nachklassischen rhetorischen Schriften als explicans von rhetorischen Figuren:

Pseudo-Rufinianus, *De schematis lexeos* (3. Jh.) 25-26: ***Μετάστασις*** est vel *μετάβασις*, cum a loquentis persona ad personam aliam transitum facimus ratione, aliqua vel adfectu, ut: ...Haec figura dicitur variatio aut transitus ... Inter metastasin et apostrophen hoc interest, quod metastasis personarum multiplicata variatio est et ab alia ad aliam, deinde rursus ad aliam et deinceps gradatione transitur: at in apostrophe commutatio est personae fere unius (ed. Halm, *op. cit.*, 54).

Auch hier ist wieder der Unterschied zwischen einmaliger Abänderung (commutatio) und mehrfacher Veränderung (multiplicata variatio) ausgedrückt durch Derivata von mutare bzw. variare. In anderen Belegstellen, in denen ebenfalls griech. Begriffswörter erklärt werden, sind die Wortfamilien von variare und mutare im Gebrauch derart angeglichen, daß sie synonym erscheinen und füreinander als ‚definiens' stehen können:

Carmen de figuris, Vers 91: ***Μετάφρασις***. Fit variatio cum simili re nomina muto (ed. Halm, *op. cit.*, 67);
ibid., 169-174: ***Μεταβολή***. Si verbum varie mutes, variatio fiet./ ‚Quis nos propter te dilexit? quando aliquem tu/ Iunxisti? quas res gessisti? cur ita abundas?'
Ἀλλοίωσις aut ***Ὑπαλλαγή***. Fit mutatio multimodis. ‚Bello Africa flagrat,'/ Afros cum dicas bellare, et tempora quando/ Et casus numerosque figurando variamus (70).

Die Angleichung von mutare und variare unter den Bedingungen terminologischer Fixierung, die zur Austauschbarkeit führt, läßt es denn auch nicht verwunderlich erscheinen, daß Priscianus *ἀλλοιότης* mit variatio gleichsetzt, obwohl Quintilian mit mutatio übersetzt hatte:

Inst. grammaticarum libri XVIII (um 500) XVII, 155: Variantur autem, ut dictum est, per transitiones et reciprocationes non solum casus et numeri, sed etiam genera ... supervacuum est in re tam manifesta usus auctorum testimonia proferre; illud tamen sciendum, quod per figuram, quam Graeci *ἀλλοιότητα* vocant, id est variationem ... (ed. Keil, *Grammatici lat.* III, 183; gleichlautende oder sinngemäße Formulierungen 186, 192 u. 193).

(c) Zur Kennzeichnung einer UMFASSENDEN RHETORISCHEN BILDUNG, die alle Stufen der ars rhetorica einschließt, werden im klassischen Latein Junkturen von Adjektiven verwendet, in denen varius selten fehlt. Die klassische Formulierung hat Cicero in seiner Einführung in die Philosophie zur Charakterisierung Platons geliefert:

Academica (46-45 v. Chr.) I, 17: Platonis auctoritate, qui varius et multiplex et copiosus fuit ... (ed. O. Plasberg, Stuttgart [2]1961, 7, 22-23);
De oratore II, 14, 58: minimus natu horum omnium Timaeus, ... longe eruditissimus et rerum copia et sententiarum varietate abundantissimus ... (ed. Kumaniecki 126, 17-19);
ibid. 53, 214: illud autem genus orationis ... magis perturbationem requirit, quam consequi nisi multa et varia et copiosa oratione ... (194, 12-14);
ibid. III, 16, 60: quorum princeps Socrates fuit; is, qui, omnium eruditorum testimonio totiusque iudicio Graeciae, cum prudentia et acumine et venustate et subtilitate, tum vero eloquentia, varietate, copia, quam se cumque in partem dedisset, omnium fuit facile princeps ... (285, 3-8).

Die Belege machen plausibel, daß sich copiosus auf den materialen Bereich der inventio, multiplex hauptsächlich auf die dispositio und varius wohl in erster Linie auf die elaboratio, aber auch auf die actio bezieht. Insbesondere die Kombination von multiplex und varius, die gelegentlich auch im Schrifttum zu den artes mechanicae begegnet (Vitruv, *De architectura* X, 8, 263), gehört zu den feststehenden Wendungen der Rhetorik und der artes liberales überhaupt. Als solche erscheint sie in der Überschrift zum 16. Kap. des *Micrologus* von Guido Aret. (*De multiplici varietate sonorum et neumarum*, CSM 4, 178: 1), und

noch A. Kircher verwendet sie in seiner *Musurgia universalis*, und zwar nicht zur Kennzeichnung eines mus. Sachverhalts, sondern als Ankündigung zahlreicher Beispiele, mit denen er die Prinzipien seiner Kontrapunktlehre verdeutlicht, – im Sinne der Rhetorik also in ‚dispositioneller' Bedeutung:

op. cit. I: His igitur ita praemissis, nihil restat nisi vt cum bono DEO Melothesiam practicam auspicemur, & quaecunquè huiusquè dicta sunt, *in praxim multiplici varietate* deducamus (246).

(d) Die Kombination von multiplex und varius gewinnt Bedeutung für die SCHOLASTISCHE DISKUSSION DES SCHÖNHEITSBEGRIFFS, in die – im Unterschied zu römischen Darstellungen der Rhetorik – das Problem des Hylemorphismus hineinspielt:

Hugo von St. Victor, *Expositio in hierarchiam coelestem Sancti Dionysii Areopagitae* (vor 1137): Quia tamen in rebus visibilibus aliud est forma, et aliud est essentia, idcirco quaecumque visibilia sunt mutabiliter pulchra sunt; quoniam quaecunque numero diversa sunt, et natura mutabilia inseparabiliter simul non consistunt. Invisibilia autem quibus aliud non est forma, et aliud est essentia, quia omne quod est, unum est et simplex, et idem esse: pulchra sunt ex eo quod sunt, et non est pulchritudo illorum compacta ex multis concurrentibus in unum sicut visibilis natura videtur ... Idcirco alia est pulchritudo visibilis et alia invisibilis naturae, quoniam illa simplex et uniformis est; ita autem multiplex et varia proportione conducta (Migne PL CLXXV, 949B).

Zur Unterscheidung der pulchritudo visibilis von der pulchritudo invisibilis scheinen die Wörter multiplex und varius in ihrem ursprünglichen, vokabularen Sinne gebraucht; multiplex ist simplex entgegengesetzt, varius uniformis (die Übersetzung „vielfältig ... und durch verschiedene Proportionen bestimmt", die R. Assunto 1963 anbietet, scheint an dieser Stelle zu sehr den ‚ästhetischen' Aspekt des Schönheitsbegriffs auf Kosten des ontologischen zu akzentuieren; denn in der Konfrontation mit simplex tendiert die Bedeutung von multiplex zu vielfach, und „varia proportione [Singular!] conducta" wäre als „in (immer wieder) wechselndem Verhältnis zusammengesetzt" direkter bezogen auf die „pulchritudo ... compacta ex multis concurrentibus ..."). In der Unterscheidung einer pulchritudo, die der essentia, und einer, die der forma angehört, kommt auch der pejorative Aspekt der vokabularen Bedeutung von varius zur Geltung. Das Dilemma der Vermittlung von pulchritudo visibilis und invisibilis löst Hugo, indem er eben diese Vielheit (Vielfalt) und ständige Veränderung der Gesamtheit aller Dinge als Schönheit bestimmt, da diese Gesamtheit nicht zugleich in höchstem Grade schön sein könne, wenn nicht die einzelnen Dinge auf verschiedene Weise schön wären. Denn irgendetwas aus der Gesamtheit aller Dinge könne nicht fassen, was das Ganze der Schönheit ausmache. Und daher sei die höchste Schönheit in wechselnder Teilhabe unter den Einzeldingen verteilt, damit sie zugleich vollkommen sein könne in der Gesamtheit aller Dinge und schön in den Einzeldingen:

op. cit.: Haec vero multiplicatio et variatio universorum est pulchritudo, quoniam, nisi dissimiliter pulchra essent singula, summe pulchra non essent simul universa. Non enim unum aliquod ex universis diversis capere potuit quod erat pulchritudinis totum: et idcirco summa pulchritudo varia participatione distributa est in singulis, ut perfecta esse posset simul in universis (943D-944A).

In dieser Definition der Schönheit sind multiplicatio und variatio auch wieder in den ‚ästhetischen' Aspekt ihrer Bedeutung eingesetzt. Obwohl multiplex und varius in der Form von Nomina actionis repräsentiert sind, ist wohl das Ergebnis dieser ‚actiones' als Eigenschaft gemeint, wobei im ersten Wort die ontologische Einheit-Vielheit-Problematik, im zweiten die varietas der artes liberales mitgedacht ist.
Hugos Schönheits-Definition hat in der Scholastik weitergewirkt und ist beispielsweise von Robert Grosseteste und Vinzenz von Beauvais übernommen worden (vgl. Assunto 1963, 156).

Lit.: R. ASSUNTO, Die Theorie d. Schönen im Mittelalter, Köln 1963.

(e) Im Anschluß an Gedankengänge in der *Poetik* des Aristoteles wird in Schriften zur Poetik aus der Zeit des franz. Klassizismus „variété" als eine Idee vorgestellt, die sich zu der der Einheit KOMPLEMENTÄR verhält:

Fr. Hédelin Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre* (Paris 1657) III, 6: La variété nous plait naturellement et nous aymons mieux en toutes choses une mediocre beauté, quand la diversité la rend recommandable, qu'une grande excellence uniforme et toute égale (ed. P. Martino, Algier 1927, 236).

Diesen Passus paraphrasiert N. Boileau-Despréaux:

L'art poétique (Paris 1674) I, 69-72: Voulez-vous du public meriter les amours / Sans cesse en écrivant variez vos discours / Un stile trop égal et toûjours uniforme / En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme (ed. Ch.-H. Boudhors, Paris 1952, 83).

Zu Beginn des 18. Jh. verfaßt J. P. Crousaz, von Haus aus Theologe, eine der ersten Monographien über das Problem der Schönheit. Er knüpft an die ontologische Fundierung des Schönheitsbegriffs durch die Scholastik an und verbindet sie mit der Tradition der Poetik. Er verwendet (anscheinend erstmalig in einer Theorie der Schönheit) die BEGRIFFSOPPOSITION VON UNITÉ UND VARIÉTÉ:

Traité du Beau (Amsterdam [1715] ²1724): I Premierement l'Esprit humain aime, dans ses idées, la Variété, car il est né pour s'avancer sans fin & sans cesse, en connoissance; & si l'on pose, comme il est effectivement vrai, qu'il est surtout formé pour connoître son Créateur, qui est un seul Dieu & un seul Object, il faut aussi ajouter qu'il s'élève à cette connoissance par celle des Créatures, dont le nombre ne se peut compter, il faut enfin tomber d'accord, que ce Créateur, Etre unique, ne laisse pas de renfermer une infinité de perfections, & presente à notre Esprit un object qu'il n'épuisera jamais, par ces recherches & ces découvertes éternelles. II La Variété plait donc essentiellement à l'esprit humain. C'est un principe d'experience; il paroît fait pour la Variété, elle [l']anime & l'empeche de tomber dans l'ennui, & dans la langueur. Mais il lui faut aussi de l'Unité au milieu de la diversité, sans quoi cette diversité le fatigue & embrouille, au lieu que s'il a l'une & l'autre, autant que la Variété anime autant l'Unité le delasse. Mais comment concilier deux inclinations si opposées? De sorte que comme la diversité multiplie & étend ses connoissances, l'uniformité les affermit & les fixe dans sa mémoire (I, 17-19; in der 1. Aufl. verwendet Crousaz in Anlehnung an d'Aubignac und Boileau-Despréaux noch „uniformité" statt „Unité"; vgl. auch I. (2)(d) die Opposition von varius und uniformis bei Hugo von St. Victor).

Anstelle der metaphysischen Legitimation der variété, die schon Crousaz durch die Berufung auf die expérience relativierte, tritt dann bei Ch. Batteux die Fundierung von unité und variété im Prinzip der Naturnachahmung, als die er „toute expression" versteht:

Les Beaux Arts réduits à un même Principe (Paris 1746): Toute expression doit être conforme aux choses qu'elle exprime: c'est l'habit fait pour le corps. Ainsi comme il doit y avoir dans les sujets poetiques ou artificiels de l'unité & de la variété, l'expression doit avoir d'abord ces deux qualités (271).

Für die Terminologie der Ästhetik, die sich um die Mitte des 18. Jh. bildete, ist im Dtsch. varietas nicht als Fremdwort adaptiert worden – etwa als „Varietät", das während des 17. Jh., beispielsweise bei Praetorius (vgl. unten, letztes Zitat von III. (2)(a)), in Gebrauch war –, sondern wurde durch Mannigfaltigkeit ersetzt.

J. E. Schlegel, durch den die Schrift von Batteux in Deutschland weite Verbreitung fand, übersetzt:

Einschränkung d. schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz (Lpz. 1751): Jeder Ausdruck muß den Dingen, die er ausdrückt, gemäß seyn; er ist das Kleid, das für den Leib zugeschnitten ist. Wie demnach in den poetischen oder kunstmäßigen Materien Einheit und Mannigfaltigkeit herrschen müssen: So muß auch der Ausdruck diese Eigenschaften an sich haben (246).

Bereits K. W. Ramler hatte in seiner Übers. (*Einleitung in d. Schönen Wiss. Nach d. Franz. d. Herrn Batteux* ..., Lpz. 1751, 288) unité und variété mit „Einheit" und „Mannigfaltigkeit" wiedergegeben.

Die Begriffsgeschichte des Topos „Einheit in der Mannigfaltigkeit", der ab der Mitte des 19. Jh. zur Berufungsinstanz klassizistischer Ästhetik gegen die Kategorie des Charakteristischen wurde (vgl. etwa Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen*, Stuttgart u. Reutlingen 1846–57, u. G. Th. Fechner, *Vorschule d. Ästhetik*, Lpz. 1876, insbesondere I, 53 ff.), kann in diesem Zusammenhang nicht verfolgt werden, obwohl er gerade in seiner engl. und franz. Sprachform seine eigene Geschichte gehabt hat (vgl. etwa in der franz. Musiklit. A. Reicha, *Traité de Mélodie*, Paris 1814, 62–65, das Kap. *Observations sur l'unité et la variété de la mélodie*, in dem thematische Arbeit Haydnscher Prägung ästhetisch begründet wird (zit. unten, V. (1)), oder I. Strawinsky, *Poétique mus.*, Paris u. Cambridge, Mass. [1942] ⁴1945, Kap. *Typologie mus.*, 103–137).

II. Im musikalischen Schrifttum des Mittelalters tritt der psychagogische Aspekt von varietas zugunsten des technischen zurück, ohne ganz zu verschwinden; zumindest läßt sich eine durchgehende Tradition, welche die erneute Aktualität des psychagogischen Aspekts ab dem ausgehenden 15. Jh. begründen könnte, schwerlich erkennen, obwohl die vokabularen Verwendungsweisen im klassischen Latein und die terminologischen Fixierungen in der rhetorischen Literatur nachwirken.

Die Verwendung von varietas oder variatio in einer verselbständigten technischen Bedeutung bringt von der Sache her eine Differenzierung mit sich, die allerdings nicht in einer sprachlichen Differenzierung der Termini, sondern nur in deren Verwendungsweise greifbar ist. Grosso modo ließe sich in Anlehnung an die Rhetorik eine dispositionelle und eine figürliche varietas unterscheiden, deren Trennschärfe allerdings nicht größer ist als die zwischen den Arbeitsphasen der dispositio und der elaboratio, denen sie zugehören. Im Vorgriff auf die folgenden Ausführungen lassen sich die Bedeutungsverschiebungen von varietas bzw. Variation derart skizzieren, daß im Mittelalter die dispositionelle Bedeutung akzentuiert ist, im 15.–17. Jh. die figürliche Bedeutung neben der dispositionellen wieder an Bedeutung gewinnt und seit dem ausgehenden 18. Jh. die dispositionelle varietas im Formbegriff der Variation, die figürliche im satztechnischen Begriff der Variation aufgeht.

(1) In Erläuterungen des Tonsystems bezeichnen varius und seine Derivata zunächst, in Analogie zur Wahrnehmung unterschiedlicher Farben, die Unterschiedlichkeit der Tonhöhen; jedoch ist nicht die ursprüngliche Bedeutung einer diffusen Wahrnehmung gemeint, sondern die Unterscheidbarkeit von Tonstufen, die das Tonsystem für die Intonation des Singenden (im Unterschied zu der des Sprechenden) bereithält. Den Unterschied zwischen der Intonation in Rede und Gesang bestimmt Boethius in der Weise, daß die Stimme beim Singen durch die zu durchmessenden Tonstufen (deren Variabilität durch Proportionsbestimmung festgelegt ist) einen Abstand schafft, und zwar nicht einen des Pausierens, sondern vielmehr zwischen hohem und tiefem Gesang:

De inst. mus. (um 500) I, 12: *Διαστηματικη* autem est ea, quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus sed modulis inservimus, estque vox ipsa tardior et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum, non taciturnitatis sed suspensae ac tardae potius cantilenae (ed. Friedlein 199, 10–14).

Diese Variabilität wird auch an der Veränderung der sie bezeichnenden Wörter (und so durch diese hindurch) begriffen. Boethius beschließt seine Erklärung der Nomenklatur des genus superpartiens mit dem Hinweis, daß die Bezeichnungen der weiteren, mit ihren Bezeichnungen nicht aufgeführten Verhältnisse nach Art des genus multiplicitatis und superparticularitatis wechseln, das heißt der zugrundeliegenden Systematik angepaßt werden:

I, 4: Sin vero tertio continebitur et eius dimidia pars, vocabitur triplex supersesqualter, ut sunt septem ad duo, atque ad eundem modum in ceteris et multiplicitatis et superparticularitatis vocabula variantur (192, 7–11).

In gleicher Weise bezeichnet Boethius die Differenzierung, die die Namen der variablen Stufen des griech. Tonsystems durch spezifizierende Beiwörter wie diatonos oder enarmonios erfahren, je nachdem welchem genus sie angehören:

I, 22: Nunc igitur ordo chordarum disponendus est omnium, quae per tria genera variantur vel in constanti ordine disponuntur (214, 2–4).

Alcuin nennt in seiner Definition der Musik drei Merkmale:

Dialogus de Rhetorica et virtutibus (um 800): Musica est divisio sonorum, et vocum varietas, et modulatio cantandi (MignePL CI, 947).

Die varietas der voces nimmt in dieser Definition eine Mittelstellung ein. Sie setzt die Bestimmung der „soni" voraus, wie sie selbst Voraussetzung ist für die „modulatio cantandi". Auch die ars musica wird, ähnlich der Rhetorik, durch verschiedene Arbeitsphasen bestimmt, ohne daß hier freilich eine Analogie zwischen den beiden artes expliziert wird.

(a) Die varietas des Tonsystems besteht nicht in einer ‚abstrakten' Verschiedenheit der Tonstufen, sondern varius und seine Derivata beziehen sich im Sinne eines mehrmaligen Wechselns (nicht eines einmaligen im Sinne von mutare; vgl. oben, I. (1)(c) u. (2)(c)) auf die periodische Wiederkehr gleicher Intervallordnungen auf verschiedenen Stufen und bezeichnen die UNTERSCHIEDLICHE TONFÄRBUNG DER VOCES IM SINNE VON HÖHE UND TIEFE BEI GLEICHBLEIBENDER PROPRIETAS der Tonstufen.
Johannes Affl. leitet die Teilung des Tonsystems in Tetrachorde aus der Rhetorik ab:

De musica (zw. 1100 u. 1121): Sicut enim toni, idest accentus, in tres dividuntur species, scilicet gravem, circumflexum et acutum, ita in cantu tres distinguuntur varietates. Cantus nunc in gravibus vagatur nunc circa finales quasi quadam circumflexione versatur, nunc in acutis quasi saltando movetur (CSM 1, 78: X, 17-18).

Die rhetorische Begründung, die Johannes Affl. für die varietas der Tetrachorde gibt, hat im Mittelalter weite Verbreitung gefunden; paraphrasiert oder zitiert wird sie von Aegidius de Zam. (*Ars musica*, 13. Jh., CSM 20, 96: XIII, 12) und von Jacobus Leod. (*Speculum musicae* VI, zw. 1321 u. 1324/25, CSM 3, VI, 88: XXXV, 11).
Von Guido Aret. wird die unterschiedliche Helligkeit oktavverwandter Töne mit einem Wort der Familie varius benannt:

Micrologus (1025/26): Item si eandem antiphonam partim gravibus partim acutis sonis cantaveris aut quantumlibet per hanc speciem variaveris, eadem vocum unitas apparebit (CSM 4, 111 f.: V, 15-16).

In demselben Zusammenhang verwendet auch Johannes Affl. die Wortfamilie varius, erwähnt allerdings neben der varietas oktavverwandter Töne auch die von Tönen, die unterschiedlichen Tetrachorden angehören:

op. cit.: Et inprimis diligens lector animadvertat, quod omnes monochordi notae in figura sunt dispares. Verbi gratia .Γ. in figura a .G. differt capitali ... Variantur etiam per spatia et lineas. Cum enim .Γ. ponatur in linea, .G. erit in spatio ... Habent et aliam omnes monochordi litterae qua distinguuntur varietatem, hanc scilicet, quod a .Γ. usque ad .C. propter soni gravitatem graves dicuntur ... (CSM 1, 61 f.: V, 10-16).

Nicht nur die unterschiedliche Färbung von Tonstufen derselben proprietas, sondern umgekehrt auch die UNTERSCHIEDLICHE PROPRIETAS der voces innerhalb der Oktave bezeichnet Johannes mit varietas:

Sicut ergo omne tempus per septem dies currit, dum videlicet septem transeunt et eaedem repetuntur, sic musica per septem tantummodo vocum varietates graditur (CSM 1, 72: IX, 4).

Das Moment der periodischen Wiederkehr der Töne in verschiedenen Oktaven wird durch einen Vergleich mit der musica mundana, nämlich der Einteilung der Zeit durch die Wochentage erläutert, in dem die alltagssprachliche Wendung von der variatio temporum (vgl. oben, I. (1)(c)) wirksam ist.

(b) Die Verknüpfung zwischen der varietas vocum und der varietas modorum leistet Johannes Affl. – unabhängig von ihrem sachlichen Bezug durch die proprietates vocum – auch sprachlich, indem er die MODI ebenfalls durch einen Vergleich mit einer Zeiteinteilung einführt und bei der Frage, ob es vier oder acht modi gebe, deren Lage im Tonraum erörtert:

op. cit.: Sicut enim saecula variantur quattuor temporibus, sic quattuor modis distinguitur omnis cantus (CSM 1, 76: X,4);
Qui primitus de musica scripserunt, ... omnem modulandi varietatem in quattuor distinxerunt modos, unde et quattuor tantum finales habentur. Moderni autem ... Videbant namque cantum eiusdem modi nunc in gravibus principium habere et circa ipsas vagari, nunc in acutis inchoari ... (CSM 1, 80: X, 31-33).

Beide Stellen werden durch Adam von Fulda paraphrasiert, allerdings mit einem Zusatz, in dem der (wiederentdeckte) psychagogische Bedeutungsaspekt von varietas (vgl. oben, I. (2)(a)) angesprochen ist:

Musica (1490): Olim vero quatuor phthongos veteres invenerunt, quibus usi sunt ad similitudinem quatuor temporum: sicut quatuor temporibus variantur secula, sic quatuor modis variatur omnis cantus ... Non tamen dico, non posse nos uno contentari tono, sed quia modernis varietas placet, authentique ascendere, plagales vero descendere habeant, ... unusque horum pro varietate non sufficiat, bis utimur, aut uno veterum (GS III, 357 a-b).

Die varietas des Tonsystems wird von Guido Aret. als eine dispositionelle begriffen, da das Tonsystem eine varietas von Elementen (Tönen unterschiedlicher Helligkeitsfärbung und proprietas) und eine varietas von deren Anordnung in modi bereitstellt, an der die Gesänge, indem sie intoniert werden, teilhaben:

op. cit.: Igitur octo sunt modi, ... per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus qualitatibus variatur (CSM 4, 150: XIII, 2-3).

Guidos Formulierung vermittelt die Vorstellung, als käme die cantilena gleichsam von außen und erhielte ihre varietas dadurch, daß sie sich dem jeweiligen modus einpaßt. Diese Vorstellung bleibt bis ins 16. Jh. präsent, wie aus dem Gebrauch des Wortes variatus im Titel einer Messensammlung von Orlando di Lasso hervorgeht:

Missae variis concentibus ornatae ... cum cantico beatae Mariae octo modis musicis variato (Paris 1577-78).

Johannes Affl. versteht hingegen die varietas der Gesänge auch in dem Sinne, daß sie durch Abweichung vom Tonsystem zustande kommen, akzentuiert also anstelle des dispositionellen Moments den figürlichen:

op. cit.: Nam ubicumque cantus incipiatur et quomodocumque varietur, semper ei modo adiudicandus est, in cuius finali cessaverit (CSM 1, 83: XI, 14; vgl. auch 77: X, 10 u. entsprechend Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tract.*, um 1460/70, ed. K.-W. Gümpel, Mainz 1956, 219: AP 8).

(c) Die abweichenden Schlußbildungen der PSALMDIFFERENZEN werden im Musikschrifttum mit der

Wortfamilie varius beschrieben. In diesem Zusammenhang ist varius in figürlicher Bedeutung verwendet, da es die Abweichung von einer einfachen oder normalen (Schluß-)Wendung bezeichnet:

Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 840/50) X: Authentus protus plures habet varietates (GS I, 42b);
Anon., *Commemoratio brevis* (10. Jh.): Praetera pro diversitate antiphonarum, quae psalmis adiunguntur, per omnes pene octo tonorum melodias finis versuum variatur ... (GS I, 218);
Odo Aret., *Prooemium tonarii* (10. Jh.): Prima differentia, tonus Dorius, et authentus protus, vox odax, metrum vero lychanos hypaton; organum anoton, symphonia varietas proti ... Secunda vero differentia tonus hypoiastius, et plagis proti, ... symphonia varietas plagis proti ... (GS I, 249 b; zur Verfasserfrage M. Huglo 1971, 222 f.);
W. Odington, *De speculatione musicae* (um 1300): In isto tono differentiae incipiunt in a, quae est quinta supra finalem istius toni, et terminant varie secundum varias inceptiones antiphonarum ... (CSM 14, 104: V, 9, 37);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): In differentiis tertii toni, magna reperitur diversitas quantum ad numerum, quantum ad cantum, quantum ad distinctionem ipsorum. Et sufficiat hic tangere tres varietates (CSM 3, VI, 262: XCI, 1; vgl. 247: LXXXV, 53-55 u. 237: LXXXV, 3);
H. Eger, *Cantuagium* (um 1380): Quidam [sunt] curiosi seu curiales, illi scilicet, quos moderniores postea in cantibus lascivientes adinvenerunt addentes principalibus praedictis caudas diversas, et hoc, ut corresponderent diversis antiphonarum et introituum inchoationibus, quae variationes caudarum etiam adhuc vocantur differentiae (ed. H. Hüschen 61);
Adam von Fulda, *Musica* (1490): His utimur, differentiisque eorum, quae peritorum cantorum placito sunt adinventae, necessariae quidem in ecclesiastico officio multis rationibus, propter psalmorum variationem, propter antiphonarum inchoationem ... (GS III, 355 a).

(d) Das Moment des Schillernden wie des Unsicheren, das eine der vokabularen Bedeutungen von varius darstellt (vgl. oben, I. (1)(c)), wird dort wirksam, wo Probleme der STIMMUNG UND INTONATION angesprochen werden:

Jacobus Leod., *Speculum musicae* II (zw. 1321 u. 1324/25): Subtractio enim commatis vel additio consonantiam mutat et variat (CSM 3, II, 106: XLIV, 9; ähnlich 121: XLIX, 27);
op. cit. VI: Variat enim unisonus semper in consimilibus chordis modorum diversorum, et per consequens etiam numeri illis ascripti semper variantur (CSM 3, VI, 37: XII, 22).

In dieser Tradition steht noch die Verwendung der dtsch. Übersetzung von variatio, Veränderung, durch A. Werckmeister:

Mus. Paradoxal-Discourse (Quedlinburg 1707): Es ist aber die Temperatur ein in der Music *subtiler* Abschnitt / von der Vollkommenheit der Musicalischen *Radical*-Zahlen / ... So muß dannenhero einer *Consonantiae* etwas zugeleget / und der andern bey Veränderung der *Sonorum*, und Fortsetzung der *Consonantiarum* etwas genommen werden: ... So ist auch nichts vollkommenes und reines in den natürlichen Dingen zu finden (105).

(e) Das Moment des Unsicheren, da mit der Theorie noch nicht recht in Einklang zu Bringenden, spielt auch noch in frühe Beschreibungen der Musica ficta beziehungsweise der MUTATIO MODI hinein:

Anon. St. Emmeram (1279): Si queratur quid sit falsa musica siue ficta, dicimus quod falsa musica est uariatio uocum necessaria de tono in semitonium uel e conuerso per falsam mutationem siue fictam (ed. Sowa 124, 25-28).

Anders heißt es dann bereits zu Beginn des 14. Jh.:

Marchettus de Padua, *Lucidarium in arte musicae* (1318/19): Mutatio est variatio nominis vocis seu notae in eodem spatia, linea et sono (GS III, 90 a);
Jacobus Leod., *op. cit.* VI: Mutatio regularis ... est distinctarum vocum per diversos modos decantatarum aequalium vel unisonantium ad ascendendum vel descendendum unius in alteram variatio (CSM 3, VI, 179: LXV, 1; vgl. 177: LXIV, 7; 186: LXVI, 14; 198: LXIX, 33-37).

Ist in der Formulierung des Anon. St. Emmeram noch das Moment betont, daß es sich um eine zwar notwendige, aber doch irreguläre (und vorübergehende) Veränderung handelt, so sprechen die späteren Autoren die Integration der Tonhöhenveränderung ins Solmisationssystem mit dem Begriff der Mutation an, dessen Definitionsschema der Rhetorik entnommen ist (vgl. oben, I. (2)(b)). Variatio ist nicht mehr definiendum, das durch falsa vel ficta mutatio näher gekennzeichnet wird, sondern definiens mit dem spezifizierenden Zusatz ‚unius (vocis) in aliam', der zum Stereotyp von Mutatio-Definitionen wird:

Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tract.* (um 1460/70): Mutatio musica est unius musicae vocis pro alia in eadem clave et sub eodem sono datio vel variatio (ed. Gümpel 199: II, 6);
J. Tinctoris, *Diffinitorium* (gedruckt um 1473/74): Mutatio est unius vocis in aliam variatio (ed. Machabey 39; ebenso in *Expositio manus*, nach 1477 [?], CSM 22, I, 48: VII, 2).

Die Definition des Tinctoris wird von vielen Autoren – mehr oder weniger frei – paraphrasiert. Wörtlich erscheint sie bei Adam von Fulda (*Musica*, 1490, GS III, 345 a), während Fr. Gafori sich anscheinend nicht auf Tinctoris bezieht. In seiner Erläuterung, was mutatio sei, klingen zunächst Formulierungen an, wie sie bei dem Anon. St. Emmeram begegneten – allerdings ohne daß das Wort variatio fällt; dann tauscht er vorübergehend unter Berufung auf Marchettus de Padua und Anselmus de Parma mutatio durch permutatio aus, kehrt aber im weiteren Verlauf des Kapitels zum Gebrauch von mutatio zurück:

Practica musicae (Mailand 1496): Est igitur permutatio mutua qualitatis & quantitatis inuicem variatio (a viij').

Andere Autoren lehnen sich stärker an die Formulierung des Tinctoris an:

H. Finck, *Practica musica* (Wittenberg 1556): Mutatio est unius uocis in aliam in eadem claue unisona uariatio (E iiij');
Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* ([1602] Freiberg [8]1632): Quid est Mutatio? *Est vocis in vocem unisona variatio* (A viii').

Die Tradition dieses Kontextes von variatio wirkt noch nach in folgender Verwendung des dtsch. Übersetzungswortes Veränderung durch Werckmeister:

Harmonologia Musica oder Kurtze Anleitung zur Mus. Compos. (Quedlinburg 1702): Die *Clausulae peregrinae* und *assumptae* werden durch einen *Ton*, oder ein *Semitonium* über die 3. bemeldeten *Claves* genommen / denn in dem *Jonico* da man nicht gerne / ē dis ē wegen der hastigen Veränderung nimmt

/ wird die nechste *Clavis* darüber davor gebrauchet / als f̄ c̄ f̄ (60).

Die Verwendung von variatio als definiens für mutatio (im Sinne des Hexachordwechsels) findet sich auch in den Partien musiktheoretischer Werke des 16. und 17. Jh. wieder, in denen (unter Bezug auf den griech. *μεταβολή*-Begriff) die mutatio per tonum und die mutatio per genus erklärt wird:

G. Zarlino, *Ist. harmoniche* (Venedig [1558] [3]1573): Diremo adunque, che se per la varietà del Tetrachordo, segue la variatione della Diapason; & dalla varietà della Diapason la varietà del Modo ... Concluderemo adunque, che qualunque uolta porremo in una cantilena la Chorda b in luogo della ♮, che tal Chorda farà sempre variare il Modo ... (390; ähnlich 350).

Vergleichbare Formulierungen finden sich auch bei N. Vicentino, L. Zacconi oder A. Kircher, sollen hier aber nicht weiter verfolgt werden. Immerhin ist aus dieser Tradition heraus verständlich, wieso noch J. A. Scheibe in seinem *Critischen Mus.* ([Hbg 1737–40] Lpz. [2]1745) von „veränderten Tonarten" (notabene nicht: verschiedenen) spricht, in denen die „Haupterfindung" eines Konzertsatzes erklingen solle (637).

(f) In der Tradition der antiken Ethoslehre wird den verschiedenen modi auch eine unterschiedliche psychagogische Wirkung zuerkannt, die bei manchen Autoren mit der sinnlich-konkreten Bedeutung der varietas in Zusammenhang gebracht wird:

Guido Aret., *op. cit.*: Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur ut unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur, ... alter eiusdem plagae suavitatem probat: sic et de reliquis.
Nec mirum si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus ... (CSM 4, 159: XIV, 5–7);
W. Odington, *op. cit.*: Secundum narrationem morum diversarum gentium varii sunt modi qui et tropi vocantur quoniam gaudet gens mod*is* morum similitudinem, ut lascivus animus lascivioribus delectatur modis, asperior autem mens asperior, seu incitatoribus emollitur modis (CSM 14, 87: III, 9, 2);
G. Zarlino, *op. cit.*: Essendo gia li Modi antichi, come habbiamo veduto altroue, vna compositione di più cose poste insieme: dalla varietà loro nasceua vna certa differenza de Modi, dalla quale si poteva comprendere, che ciascuno di eßi riteneua in se vn certo non so che di variato; maßimamente quando tutte le cose, che entrauano nel composto, erano poste insieme proportionatamente. Onde era potente di indurre ne gli animi de gli ascoltanti varie paßioni, inducendo in loro nuoui, & diuersi habiti & costumi (369).
R. Descartes, *Compendium musicae* (1618, gedruckt Amsterdam 1656), Kap. *De Modis*: vocantur autem modi ..., quia illi apti sunt ad continendum varias cantilenas, quae diversimode nos afficiant pro modorum varietate ... (ed. Brockt 66–68);
A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) I, 3, 15: Definitio Modi Musici ... vel aliter: modi sunt harmoniae genera, quae ex 7. diapason speciebus pro varia quartae aut quintae diuisione & connexione oriuntur, ad varios affectus motusque animi exprimendos conducentia (251).

Lit.: M. Huglo, Les Tonaires, Paris 1971 (siehe Reg.); Ders., Der Prolog d. Odo zugeschriebenen ‚Dialogus de Musica', AfMw XXVIII, 1971.

(2) Die Verwendung von variare und seinen Derivata in Erläuterungen zur Metrik und Rhythmik unterscheidet sich im Prinzip nicht von der in Darstellungen des Tonsystems. Auch hier herrscht die technische Bedeutung vor, die psychagogische wird nur hie und da berührt. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Wortfamilie varius in diesem Anwendungsbereich erst ab dem Zeitpunkt aktuell wird, wo durch das mensurale System eine quantifizierte Abstufung von Noten- oder Pausenwerten gegeben ist. Entscheidend dafür, daß der Gebrauch von varius gerade in diesem Stadium der Notation aufkommt, scheint zu sein, daß die Vorschriften nicht mehr nur den Wechsel zwischen zwei Gattungen von Notenwerten regeln, sondern – im Sinne des oben unter I. (2)(a) und (b) dokumentierten Sprachgebrauchs – mehrfache Kombinationsmöglichkeiten perfekter und imperfekter Geltung auf verschiedenen Ebenen der Notenwerte eröffnen und so das Feld rhythmischer varietas erweitern.

Im frühen Stadium der Mensuralnotation begegnet die Wortfamilie varius nur im Zusammenhang der Beschreibung und Erklärung von Modus-Wechseln:

Franco, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): Unde si primus modus, qui procedit ex longa et brevi et longa, pausam post brevem habeat longam imperfectam, ... variatur primus modus in secundum ... (ed. Cserba 245, 27–246, 3);
Et haec de pausationibus et etiam modorum variatione sufficiant quoad praesens (247, 5–6);
Unde primus, ... deinde duas cum proprietate et perfectione et duas quantum placuerit, ita quod super tales duas terminatur, ut hic patet: ... nisi modus praedictus varietur, ut hic patet: ... Et nota quod modi multipliciter variari possunt, ut dictum est prius in de pausibus (247, 25–248, 6).

Dokumentiert sich in dieser Verwendungsweise noch eine konzeptionelle Abhängigkeit Francos von den rhythmischen Modellen der Modalnotation, so sind wenig später in einer Paraphrase des Franconischen Traktats nicht mehr die rhythmischen Modelle selbst, sondern die sie darstellenden Notenwerte als Gegenstand der Veränderung gedacht:

Anon., *Ars musicae mensurabilis secundum Franconem* (um 1300): Modus est variatio soni ex longitudine et brevitate ordinata (CSM 15, 51).

Dieselbe Ausdrucksweise wie Franco bewahrt noch der Anon. OP in seinem Musiktraktat (frühes 14. Jh.), aber aus dem Kontext wird deutlich, daß mit variare nicht mehr die Veränderung rhythmischer Modelle, sondern die des Verhältnisses zwischen Longa und Brevis gemeint ist:

Illa perfecta [sc. brevis] erit, nec debet modus variari, vel si varietur, quod dicebatur fuerit inconveniens, sed si varietur, significat ille punctus divisionem modi (ed. U. Michels, AfMw XXVI, 1969, 61).

Einen weiteren Schritt der Abstraktion vollzieht dann Philippe de Vitry, indem er den Wechsel zwischen Zwei- und Dreizeitigkeit vom modus löst und auf eine andere Relationsebene überträgt. In der Art, wie Philippe dies beschreibt, kommt die Vorstellung zum Ausdruck, daß dieser Wechsel dem modus und tempus durch die Mensurzeichen (signa) gleichsam als Prinzip von außen diktiert werde. Anstelle der passivischen Verwendung von variare bevorzugt Philippe Formulierungen mit dem Substantiv variatio. Es wird als Terminus verwendet und bezeichnet das Prinzip des Wechsels zwischen zwei- und dreizei-

tiger Geltung auf verschiedenen Relationsebenen, also sowohl zwischen modus maior und modus minor als auch zwischen tempus perfectum und tempus imperfectum:

Ars nova (1322/23): Cum de signis temporum variationem denotantibus explete superius facta fuerit mentio, ne ab aliquibus additio fieri posset, quia in modernis cantibus tam in modo quam in tempore fiat variatio, dicendum est... Et ut notitiam tam de modi quam temporis variatione perfectam habeamus, signa certa tempus perfectum et tempus imperfectum denotantia dare affectamus. Sed primo de diversa cantuum variatione videamus (CSM 8, 25: XVII, 2); Rubeae etiam ponuntur aliquando quia tempus et modus variantur (29: XIX, 12).

Die terminologische Eigentümlichkeit, daß die Modifikation zwischen zwei- und dreizeitigen Relationen der verschiedenen Notenwerte mit variatio bezeichnet wird, bleibt auch dort erhalten, wo die Neuerungen der ars nova auf Ablehnung stoßen:

Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1321 u. 1324/25): Ars enim nova, sicut visum est, multiplicibus et variis utitur imperfectionibus in notulis, in modis, in mensuris quasi ubique imperfectio se ingerit, nec illi sufficit imperfectio in notulis, in modis, in mensuris, sed ipsam ad tempus extendit (CSM 3, VII, 87: XLV, 5; vgl. auch 91: XLVII, 4).

Die dispositionelle varietas legitimiert nach Jacobus Leod. die Verwendung des Wortes modus in der Lehre von der mensuralen Notation nach dem Vorbild der Lehre vom Tonsystem:

op. cit.: Quid igitur est modus in mensurabili musica nisi conveniens ordo, dispositio vel coniunctio figurarum vel notarum musicalium, scilicet longarum, brevium et semibrevium ad invicem? Unde fit ut secundum variam dispositionem tactarum notularum inter se modi varientur, sicut in plana musica modi seu toni in cantibus variantur ex varia vocum dispositione in principio, medio et fine (CSM 3, VII, 40: XVIII, 5).

Das mensurale Prinzip der variatio, das mit zunehmender Differenzierung der Mensuralnotation entsprechend systematisiert wurde (vgl. J. Torkesy, *Declaratio trianguli et scuti*, 14. Jh., Kap. II: *De variatione sex specierum notabilium et modo perfectionis et imperfectionis earundem in figura trianguli*, CSM 12, 58), wird dann in einem späteren Stadium als signorum varietas angesprochen (vgl. unten, III. (2)(a)).
Die rhythmische Vielfalt, welche die Mensuralnotation eröffnete, führt gelegentlich auch zu Formulierungen, in denen die psychagogische Tradition der Wortfamilie varius aufgegriffen wird (allerdings werden dabei Reminiszenzen der antiken Ethoslehre von dem melodischen auf den rhythmischen modus übertragen):

Johannes de Muris, *Compendium musicae practicae* (um 1322): Quid est modus? Ordinatio figurarum varias affectationes animi in cantibus demonstrans (CSM 17, 142: X, 1-2).

Noch Adam von Fulda paraphrasiert – vielleicht bereits unter dem Einfluß eines neuen Varietas-Begriffs (vgl. unten, III. (1)) – den Passus:

Musica (1490): Modus est coordinatio vel dispositio figurarum varios affectus in cantando indicans (GS III, 360 a).

(3) Während in den kürzeren Traktaten von Guido Aret. nur das technische Moment des Varietas-Begriffs zur Geltung kommt (*Regulae Musicae Rhythmicae*, GS II, 31 u. 33; *Epistola de ignoto cantu*, ibid., 46 b: „multiplices varietates" [Plural!] u. 47 b), ist im vieldiskutierten 15. Kap. des *Micrologus* DAS TECHNISCHE MOMENT MIT DEM PSYCHAGOGISCHEN verbunden (zur Terminologie und zum Verhältnis dieses Kap. zum älteren Schrifttum siehe G. Smits van Waesberghe 1974, 76–83; zur sachgeschichtlichen Diskussion die dort angezeigte Lit., vor allem 86). Guidos Ausführungen zur Melodiebildung nehmen ihren Ausgang von der Feststellung, daß die Dauer eines Schlußtons (tenor) die Einteilung einer Melodie in verschieden große Sinnglieder als „signum divisionis" markiert und daß daher einige Töne eine ums Doppelte längere oder kürzere Dauer haben als andere oder aber eine Verzierung (varium tenorem). Aufs strengste ist aber auf eine derartige Verteilung der Melismen zu achten, daß diese in Anzahl der Töne oder im Verhältnis der Längen einander abwechseln, also manchmal gleichgroße einander entsprechen, manchmal Gruppen von zweien oder dreien Einzeltönen, und andere im Verhältnis von 2:3 oder 3:4. Der Musiker soll sich vornehmen, nach diesen Unterteilungen einen Gesang zu verfertigen, so wie der Dichter aus Versfüßen Verse macht, nur daß der Musiker nicht so sehr durch strikte Vorschriften eingeschränkt ist, da diese Kunst in der Anordnung der Töne mit planvoller (vernünftiger) Vielfalt durch und durch wandlungsfähig ist. Auch wenn wir diese Vernünftigkeit nicht erfassen, so wird doch das für vernünftig gehalten, wodurch der Geist, in dem die Vernunft ihren Sitz hat, erfreut wird:

Tenor vero id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionis existit. Sique opus est ut... aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est varium tenorem ... Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut ... semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur, atque respondeant nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia. Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id quo mens, in qua est ratio, delectatur (CSM 4, 163-167: XV, 7-20).

Die Erklärung von tremula mit varius tenor kann auf zwei Arten verstanden werden, die einander nicht ausschließen. Varius kann sowohl darauf zielen, daß die Tremula eine Verzierung des Schlußtones ist, es kann aber auch auf die Art dieser Verzierung anspielen, die die gemeinte vox als sonus verunklart durch periodische Schwankung der Tonhöhe (im folgenden Satz ist von „neumae eiusdem soni repercussione" die Rede); es käme dann die ursprüngliche Bedeutung von varius zum Tragen, die in einem nicht genau bestimmbaren Sinneseindruck besteht, auch wenn sie hier vom Bereich des Gesichtssinns auf den des Gehörsinns übertragen ist.
In entgegengesetzte Richtung weist der Begriff der RATIONABILIS VARIETAS, auf den der ganze Passus zielt und der dann im folgenden noch durch mehrere, jeweils mit „Item" zurückbezogene Sätze näher erklärt

wird. Der Topos ,Varietas delectat', der hier anklingt und auf die psychagogische Tradition des Varietas-Begriffs verweist, wird durch die rationabilitas präzisiert, indem rationabilis sowohl als spezifizierendes Beiwort varietas hinzugefügt als auch als eigentliches Subjekt dem Verb delectare zugeordnet wird: ,rationabile delectat'. Die Übersetzung von rationabilis mit „vernünftig" ist ein Notbehelf, der im Dtsch. die Nachahmung der Analogie rationabilis – ratio erlaubt. Was mit rationabilis gemeint ist, hat Guido vorher ausgeführt, nämlich die Anordnung von Melismen und Tönen in bestimmten quantitativen Verhältnissen nach dem Vorbild der artes dicendi (wie wörtlich oder metaphorisch dieses Vorbild zu nehmen sei, ist vom sachgeschichtlichen Standpunkt aus umstritten). Die Mannigfaltigkeit ist durch die vielfachen, aber begrenzten Kombinationsmöglichkeiten der Elemente kalkulierbar. Auf den dispositionellen Aspekt im Begriff der rationabilis varietas verweisen auch im folgenden Formulierungen wie „distinctiones ... parva mutatione variatae" (*op. cit.*, CSM 4, 168: XV, 22), „laxationis at acuminis varias qualitates" (170: XV, 32) oder „neumarum et distinctionum moderata varietas" (172: XV, 41). Guido vermittelt – wohl nach Ciceros Vorbild (vgl. oben, I. (2)(a)) – das psychagogische Moment von varietas mit dem technischen, das er – ebenfalls in Übereinstimmung mit Cicero – als dispositionelles versteht. Eine Vermittlung in dieser ausdrücklichen Form findet sich sonst kaum im mus. Schrifttum des Mittelalters, obwohl Guido zu den höchsten Autoritäten zählte.

Bereits bei Johannes Affl., der Guido noch sehr nahe steht, ist das Verhältnis von dispositionellem und psychagogischem Moment der varietas modifiziert. Musik wirkt nicht mehr psychagogisch durch die Möglichkeit, alle Elemente „rationabili varietate" wechselseitig zu verbinden, sondern durch die verschiedenen, aber feststehenden Ethosqualitäten der Kirchentöne:

De musica (zw. 1100 u. 1121): Cum autem iam per multa exempla sit demonstratum, quomodo tropi variantur, quomodo etiam per ineptos cantores depravantur, hoc quoque de ipsorum qualitate subnectendum videtur, quod diversi diversis delectantur ... Alios namque morosa et curialis vagatio primi delectat, alios rauca secundi gravitas capit ... (CSM 1, 109: XVI, 1-4).

Im 18. Kap. *Praecepta de cantu componendo*, das dem 15. im *Micrologus* von Guido entspricht und auf dessen Titel *De commoda componenda modulatione* Bezug nimmt, kommt Johannes darauf noch einmal zurück; varietas besteht in der Auswahl der Tonart, deren Ethos den Worten angemessen ist:

op. cit.: Primum igitur praeceptum modulandi subnectimus, ut secundum sensum verborum cantus varietur. Quis autem canendi modus cuilibet materiae conveniat, prius docuimus, cum diversos diversis delectari diximus: quosdam enim curialitati, quosdam lasciviae, quosdam etiam tristitiae aptos monstravimus (CSM 1, 117: XVIII, 1-3).

Johannes steht, ebenso wie Guido und gerade durch dessen Einfluß, in der Tradition der rhetorischen Terminologie, wenn er über varietas in der Musik spricht und deren psychagogische Wirkung mit delectare, das Kriterium ihres Gebrauchs mit aptum (bzw. ineptum) bezeichnet; wie aber varietas zu erzielen sei, darin weichen die Vorstellungen voneinander ab. Johannes läßt nämlich Guidos Gedanken fallen, daß varietas durch die Verhältnisse der Teile zueinander hergestellt und so ihre psychagogische Wirkung hervorgerufen werde; stattdessen betont er die psychagogische Funktion der modi so sehr, daß sie eher als „schemata" (im Sinne rhetorischer Figuren), also als Mittel der elaboratio gedacht scheinen denn als Gegenstand der dispositio. Diese Verschiebung des Varietas-Begriffs bei Johannes Affl. wird auch in späteren Passus des 18. Kap. deutlich, etwa wenn der „cantuum compositor" – übrigens in Anlehnung an die Horazsche Formulierung des „oberrare eadem" (vgl. unten, III., erstes Zitat von J. Tinctoris) – vor einem Fehler gewarnt wird, welchen die Griechen *ὁμοιόπτωτον* nennen, „quod apud musicos *ὁμοιόφθογγον* id est similium sonorum appellatur (CSM 1, 118 f.: XVIII, 15-16). Der Name dieses „vitium" ist eine Analogiebildung zur rhetorischen Figur des *πολύπτωτον*, die in der Spätantike und im Mittelalter häufig mit variatio übersetzt wird (vgl. oben, I. (2)(b)).

Lit.: J. Smits van Waesberghe, Wie Wortwahl u. Terminologie bei Guido von Arezzo entstanden u. überliefert wurden, AfMw XXXI, 1974.

III. Die Wortfamilie varius spielt bis zu J. Tinctoris in der Lehre von der Mehrstimmigkeit nur eine periphere Rolle (vgl. Johannes Affl., *De musica*, CSM 1, 157: XXII, 6 sowie 159: XXIII, 18 u. 24, ferner diverse Belege bei Kl.-J. Sachs 1974, 66 u. 68), da die Eigenschaften des Tonsatzes primär vom zugrundeliegenden cantus her gedacht und bedacht wurden.

Einen grundlegenden Neuansatz bietet Tinctoris in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477). Im Unterschied zum Varietas-Verständnis des Mittelalters erscheint Mannigfaltigkeit bei Tinctoris – grosso modo gesprochen – nicht bereits durch Anwendung des variativ disponierten Ton- und Mensursystems garantiert, sondern muß in der res facta erst verwirklicht werden. Der Traktat schließt, abgesehen von der licenza des letzten Kap., mit Ausführungen zur varietas, die zum Kompositorischen Prinzip erhoben wird, das in sich Psychagogische Wirkung, Kombinatorik der Elemente des Ton- und des Mensursystems, Figurenvielfalt und gattungsbedingte Stilunterschiede vereint. Dem Rediktenverbot folgt als letzte der acht Grundregeln, daß für jeden Kontrapunkt die varietas aufs genaueste zu beachten sei, denn schon Horaz habe in seiner *Ars poetica* gesagt, ein Kitharaspieler werde verlacht, wenn er immer auf derselben Saite umherirre. Wie nämlich in der ars dicendi nach Ciceros Meinung die varietas den Zuhörer aufs höchste erfreue, so erwecke auch in der Musik die Unterschiedlichkeit mehrstimmiger Gesänge ein starkes Lustgefühl in der Seele der Zuhörer; und daß diese varietas eine ergötzliche Sache und der menschlichen Natur höchst notwendig sei, habe auch Aristoteles in seiner (Nikomachischen) Ethik bekräftigt:

Octava siquidem et ultima regula haec est quod in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est, nam ut Horatius in sua *Poetica* dicit, „Cytharedus ridetur corda si semper oberrat eadem." Quemadmodum enim in arte di-

cendi varietas, secundum TULLII sententiam, auditorem maxime delectat, ita et in musica concentuum diversitas animos auditorum vehementer in oblectamentum provocat, hinc et Philosophus in *Ethicis* varietatem iocundissimam rem esse naturamque humanam eius indigentem asserere non dubitavit (CSM 22, 155: VIII, 2-3).

(Daß Tinctoris bei seiner Berufung auf Cicero die zit. Stelle aus den *Rhetorica ad Herennium* im Auge hat, geht aus der Formulierung „ut Cicero *Ad Herennium* ait" im letzten Kap. [ibid., 156: IX, 4] hervor.) Anschließend zählt Tinctoris die satztechnischen Elemente wie quantitas, perfectio, proportio, cóniunctio, syncopa, fuga, pausa usw. auf, deren diversitates insgesamt varietas bilden. Varietas erscheint nicht mehr als definiens in einer seiner vokabularen Bedeutungen, sondern als definiendum. Tinctoris fügt hinzu, in all dem sei genauestens zu beachten, daß weder dieselbe Anzahl noch Art von varietates zu einer Chanson wie zu einer Motette passen, und deren Art und Anzahl wiederum nicht zu einer Messe:

Verumtamen in his omnibus summa est adhibenda ratio ..., nec tot nec tales varietates uni cantilenae congruunt quot et quales uni moteti, nec tot et tales uni moteti quot et quales uni missae (ibid., 155: VIII, 5).

Als Beispiele nennt er neben anderen die Messe *L'homme armé* von G. Dufay (zu deren Nennung im Zusammenhang mit varietas vgl. E. H. Sparks 1975, 124), die Motette *Congaudebant* von A. Busnois und die Chanson *Ma Maistresse* von J. Ockeghem, aus deren Vergleich hervorgehe, daß „plures enim ac aliae varietates existunt" (ibid.).

Lit.: KL.-J. SACHS, Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh., BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974; E. H. SPARKS, Cantus firmus in Mass and Motet 1420–1520, New York 1975.

(1) Das Konzept von varietas, das Tinctoris in Anlehnung an Cicero bzw. den Auctor ad Herennium entwickelt hat, fand in der Folgezeit weite Verbreitung, und zwar in WECHSELWIRKUNG MIT DER REZEPTION ANTIKER KUNSTTHEORIE IN HUMANISMUS UND RENAISSANCE.

(a) Der Verknüpfung des figürlichen und psychagogischen Aspektes von varietas, einem Topos des humanistischen Schrifttums, begegnet man in den frühen Schriften Ph. Melanchthons, so etwa im *Encomion eloquentiae* (1523), in dem sowohl die Rede ist von der „verborum ac figurarum copia varietasque" (zum Zusammenhang von copia u. varietas vgl. oben, I. (2)(c)), als auch von der Absicht des Autors, „varietate rerum animos tum erudire" (*Melanchthons Werke*, ed. Nürnberger, III, 51 bzw. 53).
P. Bembo, dessen Dichtungstheorie nachhaltig die Gestaltung von Madrigaltexten und so mittelbar auch deren Komposition beeinflußt hat, erhebt in seinen *Prose della volgar lingua* (1525) VARIAZIONE ZWISCHEN GRAVITÀ UND PIACEVOLEZZA zum Prinzip des „scriver bene" (*Prose e rime*, ed. C. Dionisatti, Turin 1960, 169-172; mit Anm. der Bezugsstellen bei Quintilian, Cicero und in den *Rhetorica ad Herennium*). Verwendet Bembo in diesem Zusammenhang das Wort „variazione" analog zum intransitiven Gebrauch des Verbs variare, um ein Ergebnis zu bezeichnen, nämlich die Balance zwischen Erhabenheit und Gefälligkeit (anstelle von „piacevolezza" verwenden andere Autoren häufig vaghezza oder suavità als Komplementärbegriff zu gravità), so verwendet er wenig später dasselbe Wort analog zum transitiven Gebrauch des Verbs, um ein Mittel dichterischer Gestaltung zu benennen:

Ma come che sia ... dico ... che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura: la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, sono tre, il suono, il numero, la variazione (ibid., 146; ähnlich 172).

Bembos Verwendung des Wortes „variazione" neigt im ersten Fall der varietas zu und ist, in Kategorien der Rhetorik gesprochen, eher ein Kriterium der dispositio, im zweiten Fall steht das Wort dem figürlichen Sinn von variatio näher und ist ein Mittel der elaboratio, da es dem ornatus der Rede angehört.
In dieser Tradition steht etwa das Vorwort, das H. Ott seiner Sammlung *Missa tredecim* (1539) vorangeschickt hat. In den vorgelegten Messen erkennt er die kombinatorische Vielfalt der Disposition in der „varietas numerorum, seu proportionibus" und der „signorum varietas"; die dispositionelle „variazione" Bembos als Balance zwischen gravità und piacevolezza wird mit „suavi gravitate, & gravi suavitate" umschrieben, und über die figürliche varietas bemerkt Ott:

Non est autem in tota arte aliud admirabilius hac erudita varietate, qua tam varie artifices vti voluerunt ... Sed quid facio, cum eam varietatem verbis ostendere conor, quam longa aetas eruditorum Musicorum non potuit totam complecti (zit. nach Sachs 1984, 78; dort auch Verweis auf Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* III, 8).

J. C. Scaliger widmet in seinen *Poetices Libri Septem* (Lyon 1561), bis ins 18. Jh. hinein die einflußreichste Poetik, der varietas – abweichend von den römischen Vorbildern – ein eigenes Kap. (III, 28). Vergils *Aeneis*, insbesondere deren Anordnung des Stoffs in den einzelnen Büchern, wird als Paradigma dispositioneller varietas erläutert (ed. Buck 119). Auch er verbindet die dispositio rerum und den usus figurarum unter dem übergeordneten Aspekt der varietas (120).
T. Tasso erhebt in seinen *Discorsi dell'arte poetica* (Venedig 1587) die „varietà" zur entscheidenden Instanz für das Heldenepos („poema eroico"):

Una ragione sola, oltre le dette, si può imaginare molto più propria delle altre: questa è la varietà; la quale essendo in sua natura dilettevolissima ... dico bene, che la varietà è lodevole sino al quel termine, che non passi in confusione; e che sino a questo termine è tanto quasi capace di varietà l'unità, quanto la moltitudine delle favole ... Non era per aventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato ... Io, per me, e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire (Opere I, ed. B. T. Sozzi, Turin 1964, 674 f.).

In Tassos Ausführungen scheint – ähnlich wie bei Bembo – ein zweifacher Begriff von varietà durch. Einmal ist varietà Ergebnis einer Balance, und zwar von moltitudine und unità, ein andermal wird sie als Wert absolut gesetzt („in sua natura dilettevolissima"), von den Beschränkungen eines veralteten „gusto" befreit. Hier sind die Weichen gestellt für eine künftige Akzentuierung des figürlichen Moments auf

Kosten des dispositionellen; in diesem neuen Verständnis ist dann varietà nicht mehr durch moltitudine und unità vermittelt, sondern variété wird zum Gegenbegriff von unité (vgl. J. P. Crousaz, 1724, zit. oben, I. (2)(e)).

Lit.: D. T. MACE, Pietro Bembo and the Literary Origins of the Madrigal, MQ LV, 1969; KL.-J. SACHS, Pierre de La Rues „Missa de Beata Virgine" in ihrer *copia* aus *varietas* u. *similitudo*, in: Fs. H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1984.

(b) Der EINFLUSS DER RHETORIK UND POETIK auf das musiktheoretische Schrifttum des 16. Jh. führt dazu, daß das Varietas-Prinzip ALS FUNKTION DER TEXTDARSTELLUNG BEDEUTUNG gewinnt:

H. Finck, *Practica musica* (Wittenberg 1556): Praecipuae autem huius [sc. cantus figuralis] uarietatis causae sunt, affectuum in textu obseruatio, & iuxta hunc fugarum ac clausularum conueniens uariatio. Etenim Componista artificiosus compositurus aliquam cantilenam, ante omnia textus rationem habet, ... sensumque eius & singulos affectus orationis quam proprijssimè exprimat. Et quia in uno eodemque textu, diuersae materiae tractantur, uariae etiam fugae & clausulae excogitandae sunt, quae affectus in textu contentos proprijs quasi coloribus depingant atque exprimant (Rr').

Varietas als Gestaltungsprinzip ist G. Zarlino so selbstverständlich, daß sie nicht explizit eingeführt wird, sondern in den *Ist. harmoniche* (Venedig [1558] ³1573) durch ihre Omnipräsenz wirksam ist. Bereits in der Lehre vom zweistimmigen „contrapunto semplice" kommt Zarlino weitläufig auf das Prinzip der varietas zu sprechen:

Ma sopra ogn'altra cosa si debbe cercare, che la parte del Contrapunto sia variata, non solamente per diuersi mouimenti; ... ma che sia anco variata di consonanze con la parte del Soggetto ... potrà dapoi facilmente & presto peruenire a cose maggiori, ... varie Compositioni & Contrapunti (222).

Aus dem Kontext ist ersichtlich, daß „varie" hier nicht einfach ‚verschiedene' meint, sondern ‚der varietà entsprechend', also Kompositionen, die sowohl in sich figürliche und dispositionelle varietà verwirklichen, als auch untereinander im Verhältnis der durch Gattungstraditionen bestimmten stilistischen varietà stehen. Zarlino nimmt diese erste Einführung in den kontrapunktischen Satz zum Anlaß, zu betonen:

Ma si debbe auertire ch'io non pongo qui Regola particolare ... Ne di ciò prenda alcuno marauiglia, essendo questo commune ad ogni Arte & ad ogni Dottrina (223).

Unter Berufung auf Autoritäten wie Platon, Aristoteles und Horaz geht er dann auf die Regeln der Poesie und Rhetorik ein, sieht die dispositionelle varietà insbesondere in Vergils „unterbrochener" Erzählweise der „Navigazione di Enea" verwirklicht, begreift gemäß der Geltung derselben Regel der varietà die Malerei als eine „Poesia muta", um dann schließlich seinen Exkurs mit der Konklusion zu beschließen:

Cosi debbe adunque etiando il Musico cercare di variar sempre il suo Contrapunto sopra vn Soggetto (ibid.).

(c) Obwohl die Vorstellung, die Musik sei eine Rede in Tönen, in vielen Teilaspekten lebendig und teilweise sogar, etwa im Bereich der mus.-rhetorischen Figuren, bestimmend bleibt (vgl. unten, III. (2) u. (3)), dokumentiert L. Zacconis Varietas-Begriff die ALLMÄHLICHE AUFLÖSUNG DES AN DER RHETORIK ORIENTIERTEN VARIETAS-KONZEPTS als mus. Gestaltungsprinzip. Nicht mehr Rhetorik und Poetik werden von Zacconi als Kronzeugen der varietà bemüht, sondern die Natur bzw. die Naturschönheit, die es „nachzuahmen" gelte und die in der Vielfalt unseres Denkens ihre Entsprechung habe, so daß die eine, Proportionsregeln unterworfene „Musica variata" letztlich mit unserem Denken und folglich mit der Naturschönheit übereinstimme:

Prattica di musica I (Venedig 1592): Per la variatione che fanno le cose naturali mutandosi d'una forma in l'altra, viene la natura nell'aspetto à parer piu bella, da cui l'arte poi pigliando occasione d'immitarla ... i Musici ... trouarano strada, & via di variar anco la Musica per renderla piu vaga & bella: ... Che ben si vede come non contenti, & sodisfatti della diuisione del Tempo, & delle quattro specie Modali, che volsero anco variarla per uia delle Proportioni, & particularmente delle Prolationi ... (106);
La varietà de i pensieri nostri, con la diuersità delle cose che per sua natura sono variate, danno occasione & materia à chi di stupirsi delle tante variationi, à chi di considerarle in che modo le si variano, à chi di dire sopra le varietà loro, & à chi di nuouo riuariarle: per il che non ci debbiamo poi stupire & merauigliare, se nelle Proportioni ancora conforme all'altre specie di cantilene variate, non ci mancano delle variationi, essendo che da ogni vno diuersamente sono state considerate: Et si come per variare una cosa, vdendola variar che stia bene, la si varia con l'osseruatione de gl'ordini & delle regole cosi anco trouandosi diuerse Proportioni nelle Musiche variate, non sono variate fuori delle regole & de gli ordini parlando di quelle che sono variate con buon fondamento, & buona occasione (172).

Der exorbitante Gebrauch des Wortes varietas und verwandter Wortformen in der mus. Literatur um 1600 kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß mit dem tiefgreifenden Stilwandel, der sich in jenen Jahrzehnten vollzog, auch der Begriff der varietas seine Funktion änderte und das Wort zu einem Etikett erstarrte, das zwar noch einen guten Klang hatte und daher in legitimatorischer Absicht verwendet wurde, dessen „namengebende" Funktion (H. H. Eggebrecht 1955, ²1968, 120ff.) für ein Gestaltungsprinzip im Sinne rhetorischer dispositio aber in Vergessenheit geriet.

Diesen Funktionswandel dokumentiert der Gebrauch des Wortes variety in Th. Morleys *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (London 1597, ed. R. A. Harman, London 1952). Auffällig an Morleys Sprachgebrauch ist, daß er Worte wie various, vary oder varied in satztechnischen Erörterungen äußerst selten verwendet, obwohl sich viele seiner Ausführungen an Zarlino anlehnen (auch als Zitat, z. B. 254 f.), sondern Formulierungen vorzieht, in denen das Substantiv variety vorkommt. Diese ‚Substantivismen' sind Anzeichen für die gedankliche Loslösung des Varietas-Begriffs von seinen satztechnischen (und materialen) Implikationen:

MA. Indeed it is true that the nearer the following part be unto the leading the better the imitation is perceived ... but the continuation of that nearness caused them fall into such a common manner of composing that all their points were brought in after one sort, ... and therefore we must give the imitation some more scope to come in and by that means we shall show some [!] variety which cannot the other way be shown (265);

[Imperfect chords] make great variety (267);
[in bezug auf Madrigale:] you may maintain joints and revert them, use Triplas, and show the very uttermost of your variety, and the more variety you show the better shall you please (294).

Ähnliche Formulierungen finden sich in Chr. Simpsons *The Division-violist* (London [1659] ²1665 als *Chelys minuritionum artificio exornata/The Division viol. or the Art of Playing Extempore upon a Ground*, 44 u. 60) und Fr. Geminianis *The Art of Playing on the Violin* (London 1751, 7), die als Diminutionslehren zwar einen anderen Bezugspunkt als den kontrapunktischen Satz haben („great Beauty and Variety in the Melody", ibid.), aber anscheinend dennoch einem spezifisch engl. Gebrauch des Wortes folgen.
Die Distanzierung vom Varietas-Konzept des 15. und 16. Jh. vollzieht O. Vecchi im Vorwort zu seiner Madrigalsammlung *Le Veglie di Siena* (1604), indem er den Begriff der varietà umdeutet. Zunächst resümiert er die Kritik, die an seinem *Amfiparnaso* geübt wurde:

Ne rendono però ragione perch'io non possi vnire il piaceuole col graue; che pur sono correlatiui insieme come padre e figlio, hauendo insegnato Aristotile nel terzo della Rhetorica à Theod ... (o. S.).

Nachdem er die Verbindung von „Piacevole" und „Grave" (in der Bembo das Moment der „variazione" erblickt hatte) in ihrer Verbindlichkeit relativiert hat, fährt er fort:

Dunque non paia merauiglia, s'io vado hor ... con le VEGLIE DI SIENA adhescando gli altrui gusti con l'hamo della varietà, & con la rete dell'inuentioni; schifando di non darmi tutto ad vna forma sola, con la qual senza dubbio potrei piacere a pochi: E questo so per vera, & indubitata proua, che chi vuole continuar sempre nella grauità, la musica perde molto e di vaghezza, e di varietà ... (o. S.).

Varietà im Sinne Vecchis ist DER GRAVITÀ ENTGEGENGESETZT UND DER VAGHEZZA ANGENÄHERT. Sie ist eine SACHE DES GESCHMACKS (gusto), und die bildliche Ausdrucksweise vom Angelhaken der varietà und dem (Fischer-)Netz der inventioni deutet an, daß der Komponist des Seicento, auch wenn er sich der traditionellen Terminologie bedient, in einer anderen Weise ‚auf Fang' aus ist als der des Quattro- oder Cinquecento.
Die Tradition dieses als figürlich akzentuierten Varietà-Ideals, das dem gusto unterworfen ist, wirkt auch in Verwendungsweisen des dtsch. Wortes Veränderung (im intransitiven Sinne als Übersetzung von varietà) nach:

A. Werckmeister, *Hypomnemata Musica oder Mus. Memorial* (Quedlinburg 1697): Wer nur sein Clavier ein wenig zu *temperiren*, und einzurichten weiß/ dem werden diese *Transpositiones* nicht fremd und ungereümt vorkommen/ ja er wird eine gute Veränderung/ und Vergnügen daran haben (27);
ders., *Mus. Paradoxal-Discourse* (Quedlinburg 1707): Indeßen bin ich doch nicht ungeneigt/ und bleibe dabey/ daß man die *diatonischen Tertien* etwas reiner laße/ als die andern so man selten gebrauchet/ es giebet auch gute Veränderung ... (113);
J. D. Heinichen, *Der Gb. in d. Compos.* (Dresden 1728): Denn die Veränderung ist überall die Seele der Music (86).

Lit.: H. H. EGGEBRECHT, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, ²1968.

(2) Das Varietas-Prinzip läßt sich durch VERWENDUNGSTRADITIONEN konkretisieren, die anhand VON EINZELNEN SATZTECHNISCHEN MOMENTEN, wie sie bereits J. Tinctoris aufgezählt hatte und dann immer wieder in der musiktheoretischen Literatur erörtert wurden, zu verfolgen sind. Um nicht ins Uferlose zu geraten, ist im folgenden eine Auswahl unumgänglich, welche die geschichtliche Spannweite solcher Verwendungstraditionen, die Bedeutung des satztechnischen Moments, die Prominenz des Autors und die Wichtigkeit der Tradition für die weitere Geschichte des Begriffs Variation berücksichtigt.

(a) Fr. Gafori fordert METRISCH-RHYTHMISCHE VIELFALT für den kontrapunktischen Satz und beruft sich dabei auf das 7. Buch von Platons *Nόμοι*:

Practica musicae (Mailand 1496): Is enim inquit vniversam rythmorum varietatem esse Lyrae accomodandum (cc v; vgl. auch: pedum varietas, aa ij).

In der Tradition dieses Topos der klassischen Poetik steht noch J. Mattheson mit seiner Lehre von den „Klangfüßen", deren kombinatorische varietas er ausdrücklich betont:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Das wären also nur 26 rhythmische Klang-Füsse, welche in ihrer Verwechselung und Vermischung fast unendliche Veränderungen hervorbringen ... Es kan nich schaden, wenn wir zum Beschluß dieses Haupt-Stückes die Art und Weise erwegen, mit welcher die Verwechselungs-Tabellen [Tabulae combinatoriae] zu verfertigen sind, um zu erfahren, wie viele Veränderungen mit gewissen Zahlen und Klängen zu Wege gebracht werden mögen (170).

Im 16. und frühen 17. Jh. wird rhythmische varietas allerdings hauptsächlich als eine der Proportionen verstanden, die im Verlauf einer Kompos. verwendet werden (wie dies auch der dispositionellen Ausrichtung des Varietas-Begriffs entspricht); bezeichnend für dieses Verständnis ist die Fügung „signorum varietas", etwa im Vorwort von H. Otts Sammlung *Missae tredecim* (Nürnberg 1539, AA 2'; vgl. Kl.-J. Sachs 1984, 78). Derselbe Ausdruck fällt bei H. Finck:

Practica Musica (Wittenberg 1556): Sequitur nunc tabula, in qua quantitas cuiuslibet notae pro signorum uarietate explicatur (L ij; paraphrasiert bei L. Lossius, *Erotemata musicae*, Nürnberg 1563, 125).

G. Zarlino erhebt die varietas der Zeiteinteilung zu einem Kriterium mensuraler Musik und ihres Unterschieds zum cantus planus:

Ist. harmoniche (Venedig [1558] ³1573): Musica misurata dico essere l'harmonia, che nasce da vna variata prolatione di tempo nella Cantilena (23).

Es ist allerdings auffällig, daß Zarlino die Wortfamilie vario in der Darstellung des Mensursystems viel seltener verwendet als in der Darstellung des Tonsystems und dessen modi. Umgekehrt verhält es sich bei L. Zacconi (die Frage, ob dies unter sachgeschichtlichem Blickwinkel in einer unterschiedlichen Akzentuierung des ‚Varietas-Gebots' – vgl. oben, III. (1) – begründet ist, kann hier nur aufgeworfen werden). Die systematische Erörterung der „varietà de valori, del tempo e del tatto" nimmt im zweiten und dritten Buch seiner *Prattica di musica* I (Venedig 1592)

einen breiten Raum ein (besonders 100–138). Bei Zacconi begegnen sowohl Formulierungen, die der seit dem Mittelalter geläufigen Vorstellung Ausdruck verleihen, daß Mensursystem und Notenzeichen sich gleichsam selbständig gegenüberstünden und durch ihr Zusammenkommen ihre kombinatorische varietas entstehe („Proportione come specie che hanno variate la quantità delle figure cantabili", 165), als auch solche Formulierungen, welche die Mannigfaltigkeit der Harmonik und ihrer Wirkungen von der des Rhythmus und des Taktes abhängig machen:

& questo perche gl'effetti harmoniali sono per dispositione del tatto generati mediante li numeri equali & inequali; & tutta uolta che si variassero i numeri, ... si variano anco essi effetti; ... & benche ogni effetto Musicale, si raccolga sotto effetti harmoniali & modulanti: non produce però nisciuno effetto ordinario & principale, per esser du[e] soli, conforme alle due varietà de tatti (181).

Varietas entsteht nach Zacconi aus dem Zusammenspiel von harmonischem und metrischem Regelsystem. An diesen Sprachgebrauch Zacconis scheint M. Praetorius mit seiner Bemerkung über die Musik G. Gabrielis, Cl. Monteverdis und anderer Zeitgenossen anzuknüpfen:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Und wenn ich jetziger zeit der Italorum Compositiones, so in gar wenig Jahren gantz uff eine andere sonderbahre newe Art gerichtet worden/ ansehe/ so befinde ich in praefixione Signorum Tactus aequalis & Inaequalis sehr grosse discrepantias vnd Varieteten (51).

Lit.: KL.-J. SACHS, Pierre de La Rues „Missa de Beata Virgine" in ihrer *copia* aus *varietas* u. *similitudo*, in: Fs. H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1984.

(b) Mit varietas werden auch die VIELFACHEN KOMBINATIONSMÖGLICHKEITEN VON INTERVALLEN ZU KLÄNGEN bezeichnet. So führt etwa R. Descartes aus, daß alle Konsonanzen (insbesondere aber die große und kleine Terz) dazu nützlich seien, die Quinte zu „variieren":

Compendium musicae (1618, gedruckt Amsterdam 1656): cum enim diximus caeteras consonantias duntaxat ad variandam quintam esse utiles in Musica ... (ed. Brockt 24).

J. Burmeister hat die varietas der Intervallkombination für den vierstimmigen Satz (Voces Harmoniae primariae) in einer Tabelle zusammengefaßt. Den Kombinationsmöglichkeiten legt er die Intervalle zugrunde, die Tenor und Baß miteinander bilden können, nämlich Terz, Quint, Oktav und deren Oktaverweiterungen; die verschiedenen konsonanten Intervallkombinationen, die Alt und Diskant über je einem Grundintervall von Tenor und Baß bilden können, nennt er „variationes", wie folgender Ausschnitt seiner Tabelle in der *Musica poetica* (Rostock 1606, 24) zeigt:

				habet quinque variationes			
	DISCANTV à *ALTVS*	per	4	*3*	*5*	*4*	*5*
				vel per	*vel per*	*vel per*	*vel per*
	ALTO ab vicissim *TENOR*	per	3	*4*	*6*	*10*	*14*
Si distabunt	*TENOR* & *BASSUS*	per		3			

(c) Varietas ist auch in der AUFEINANDERFOLGE VON KLÄNGEN geboten, sowohl innerhalb der species der Konsonanzen (vgl. unten, III. (2)(f)), als auch in deren Abwechslung mit Dissonanzen:

N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) II, 4: et acciò il Compositore, possi usare assai uarietà di cibo per gl'orecchi, si hà ritrouato un modo da comporre le dissonanze fra le consonanze (29').

Ähnliche Formulierungen finden sich bei P. Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma 1588, 23), G. M. Artusi, *Seconda parte dell'arte del contraponto* (Venedig 1589, 38), A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650, I, 226, 281) und J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708, ed. Benary 234). (Vgl. auch unten, III. (3), die Belege zu Contrapunctus floridus.)

(d) In Anknüpfung an die Terminologie der Psalmdifferenzen (vgl. oben, II. (1)(c)) werden KADENZEN als variiert bezeichnet, wenn sie entweder unterschiedlich ausgeführt (komponiert) werden können oder von regulärer Schlußbildung abweichen:

Vicentino, *op. cit.*: Die sopra è stato dimostro 17. essempi di cadentie uariati: & anchora altre tante cadentie che non concludeno, & che fuggano la sua conclusione per grado (54);
Pontio, *op. cit.*: Voi hauete veduto la variatione delle cadenze, & fini de Motetti, & Salmi del Settimo Tuono (117).

Ist hier die varietà der Kadenzen noch immer von der Norm der modi her begriffen, so setzt die varietà der Kadenzen im Sinne von Verzierungen den „gusto" als neue Instanz voraus (vgl. oben, III. (1)(c)).

(e) Eine zeitlich fest umrissene Verwendungstradition von varius und seinen Derivata ist in der Erörterung von PAUSEN belegt. Die Pause wird bis ins frühe 17. Jh. hinein nicht als mus.-rhetorische Figur verstanden, die ein Moment des Textes abbildet, sondern als eine rein mus. Figur, die durch ihr bloßes Vorhandensein varietas bewirkt; da die Pause satztechnisch negativ bestimmt ist durch das Aussparen von Tönen, wird meist ihre psychagogische Wirkung (delectatio) ausdrücklich erwähnt:

Adam von Fulda, *Musica* (1490): Sunt autem pausae ex fragilitate humanae vocis per cantores inventae triplici de causa ... Tertio propter variationem, quia nunc cantare, nunc pausare variare est, & quanto variabilius tanto delectabilius audientibus apparet (GS III, 363 a; vgl. auch 352 b; wörtlich übernommen von M. Schanppecher, *Opus aureum* III, ed. Kl. W. Niemöller 12, 10–14);
Finck, *op. cit.*: Secundò, propter uariationem & dulcedinem cantus ... praecipuè esse inuentas pausas dico (E iij');
Zarlino, *op. cit.*: Furono ritrouate le Pause non senza grande commodità del Compositore & del Cantore per due ragioni: l'vna per neceßità; l'altra per Ornamento delle cantilene ... fa, che le compositioni per tal uarietà riusciscono più vaghe & più dilettevoli (255);
Descartes, *op. cit.*: de pausa autem supra non egimus, quia illa per se nihil est; sed tantum aliquam novitatem & varietatem inducit (ed. Brockt 56).

(f) Die konziseste Verwendungstradition zeigt die Wortfamilie varius in Verbindung mit dem Gebot, die FOLGE PERFEKTER KONSONANZEN zu vermeiden – eine Tradition, die als Topos satztechnischer Erörterung bis ins 19. Jh. hinein zu verfolgen ist. Erst dem Zeitalter des Historismus wird das Parallelenverbot so selbstverständlich, daß ihm das Bewußtsein für

dessen Begründung im Varietas-Gebot schwindet, bzw. nach einer Begründung nicht mehr gefragt wird.

J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477): Septima regula est quod super planum cantum canendo duae aut plures perfectiones in eodem loco continue fieri non debent ... Talis enim compositio cum redictis evidentissimam contrahit affinitatem, unde tamquam varietati contraria omnino est evitanda (CS IV, 152 a);
Vicentino, *op. cit.*: et i prattici della Musica non uogliono consentire, che si componga due Quinte ascendenti, ne discendenti, ne per grado ne per salto; solamente per hauere uarietà di consonanze, & non perche non siano buone due Quinte (34);
Zarlino, *op. cit.*: Vietavano dapoi gli Antichi compositori il porre due Consonanze perfette di vno istesso genere, o specie ... L'Harmonia non può nascere, se non da cose tra loro diuerse ... La onde se da tal varietà nasce l'Harmonia (204, vgl. 205 f.);
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Denn es nicht gut ist, zugleich mit beyden Händen springen/ oder heruntersteigen/ ... als dabey keine verenderung/ sondern eitel *Octaven* und *Quinten* zu vernehmen (140);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636-37), II *De la composition*: La troisiesme [sc. raison] parce qu'il y a vne grande varieté dans le passage qui se fait des consonances parfaites aux imparfaites, & de celles-cy à celles-là, il est plus agreable que celuy qui se fait d'vne parfaite à vne autre parfaite (219);
Kircher, *op. cit.*: Cum enim ratio, cur duarum perfectarum Consonantiarum consecutio prohibeatur, ea sit, quod in octavis, & in quintis continuatis voces, quibus vnisonant, nullam varietatem habeant ... (I, 624; zit. bei Walther, *Praecepta*, ed. Benary 118);
G. B. Martini, *Esemplare, ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* I (Bologna 1774): Imperocchè, siccome le due Quinte perfette sono proibite, ... perchè, la vera *Armonia nasce dalla varietà delle Consonanze* (121);
J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de compos.*, Bd. I (Paris 1803): Mais une octave, suivie d'une quinte juste, en comptant du premier Dessus sur la Basse, étant tout à-la-fois contraire à *l'unité* et à la *variété*, il faut s'abstenir soigneusement de l'emploi consécutif de ces deux intervalles, par *mouvemens semblables*, et *dans la même cadence* (68).

(3) Der Contrapunctus floridus, der – als Contrapunctus diminutus – dem Contrapunctus simplex dadurch entgegengesetzt ist, daß sich die Stimmen in unterschiedlichen Rhythmen gegeneinander bewegen können, ist einerseits – von der Sache her – Inbegriff all jener satztechnischen Differenzierungen, die oben unter III. (2) angesprochen wurden, andererseits aber liegt der varietas, die ihm zugesprochen wird, eine spezifischere Vorstellung zugrunde. Sie resultiert nicht nur aus der materialen Vielfalt des Erklingenden, sondern ist als Differenzierung einfacherer Stimmführungsmodelle gedacht, die selbst nicht erklingen, aber in der Lehre vom Contrapunctus simplex vorliegen. Die varietas des Contrapunctus floridus ist in Analogie zum „verblühmten Ausdruck" (so noch J. A. Scheibe, *Critischer Mus.*, [Hbg 1737-40] Lpz. ²1745, 645) der Rhetorik als figürliche Auszierung gedacht. Ist mit Contrapunctus diminutus der satztechnische Sachverhalt benannt, so verleiht der Name Contrapunctus floridus eben dieser Vorstellung Ausdruck, daß diese Setzweise Auszierung einer einfacheren ist und ihre varietas vor dem Hintergrund dieser gedachten Folie erhält:

Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477): Diciturque contrapunctus huiusmodi diminutus, quoniam in eo notarum integrarum quaedam fit in diversas minutas partes divisio. Hinc et floridus a nonnullis per metaphoram appellatur. Queadmodum enim diversitas florum agros iucundissimos efficit, ita proportionum varietas contrapunctum acceptissimum reddit (CSM 22, 107: XIX, 6-8);
P. Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma 1588): Voi douete sapere ... che da questo contrapunto florido, ouer deminuito vengano variate compositioni, come Messe, Motetti, Salmi, Recercari, Lamentationi, & Madrigali; quali tutti si seruino delle medesime consonantie, & dissonantie, che nel contrapunto si truouano; ma non già nell'stesso modo, ò stille, che dir vogliamo (123);
A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650): Contrapunctus verò floridus seu fractus est cùm ad Gregorianum seu choralem cantum ... diuersarum figuratum coloribus exornatas notarum species accomodamus, ... qua diminutione non varietas tantùm insignis, sed peculiaris suauitas (I, 242);
J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725): Species ista Contrapunctum floridum appellatur, sic dictum, quia omnis generis ornatu, canendi gratiâ, flexibili motuum facilitate, concinnâ figurarum varietate, ut hortus flosculis florere debet (76).

Der Idee von varietas, wie sie im Begriff des Contrapunctus floridus aufscheint, liegen mehrere Teilmomente zugrunde, die je nach Zeit und Autor in wechselnden Akzentuierungen ineinandergreifen. Das Verhältnis zwischen den mus. Gestalten (‚Soggetti') gewinnt als Folge der imitatorischen Setzweise wachsende Bedeutung. Dessen varietas kann sowohl durch freie oder strenge Imitation (samt allen kanonischen ‚Künsten') verwirklicht werden, als auch durch Abweichung von der regulären kontrapunktischen Technik im Sinne einer Lizenz, die als ‚Verzierung' den regulären Satz als gedachtes Modell voraussetzt; der zusammengesetzte Terminus Contrapunctus floridus benennt sowohl die Möglichkeit kontrapunktischer als auch ornamentaler varietas. Schließlich tritt als Regulativ kontrapunktischer und ornamentaler varietas der Bezug zum Text und den in ihm angesprochenen Affekten immer mehr in den Vordergrund. Die varietas der Affekte begründet in zunehmendem Maße die varietas der Musik und erfaßt auch Momente der Musik, die nicht mehr den Regeln und Lizenzen des Kontrapunkts unterworfen sind wie Besetzung, Tempo, Dynamik und Stil bzw. satztechnische Manier.

(a) Die kontrapunktischen Manieren kommen als Momente satztechnischer varietas verhältnismäßig spät in den Blick. Varietà wird von N. Vicentino zunächst auf die Einsatzintervalle von Imitationen bezogen, allerdings nicht in dem Sinne, daß sie zu verändern wären, sondern daß Einklang und Oktav am wenigsten zur varietà des resultierenden Satzes beitrügen:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555): & le fughe che si potranno fare in uarij modi saranno buone, ma non per unisono, ne per ottaua, perche non daranno troppo uarietà (88; ähnlich noch G. B. Martini, *Esemplare* I, Bologna 1774, [79]).

L. Zacconi (*Prattica di musica* I, Venedig 1592) beschreibt einen Quintkanon als cantilena „con vna varia disposition di chiaue (129').
Die Benennung wechselnder Einsatzabstände mit

einem Wort der Wortfamilie varius scheint gar erst bei Chr. Demantius greifbar:

Isagoge artis musicae ([1602] Freiberg [8]1632): Sequuntur varii generis fugae, quomodo mutare & variare debeamus tam in Cantu ♮ duro, quàm in Cantu b molli/...
1. Fuga in Unisono post tactum...
2. Idem in Unisono post minimam (G III' f.).

Einen systematischen Überblick über die kontrapunktischen Variationsmöglichkeiten bietet Zacconi in seiner *Prattica di musica seconda parte* (Venedig 1622), zu deren Beginn er sich abermals auf die Natürlichkeit der varietà beruft:

Le varietà nella Musica sogliano essere gl'antipodi più singolari e principali, dellettandosi la natura grandemente delle cose nuoue, e di nouelle inuentioni. Che però in simil proposito nascendomi occasione di ragionar delle variate parti quanto al modulare, e variato proceder di cantare, sarà bene che lo Scolare... per render più vaga la melodia, pigliando ancora occasione di vna fuga sciolta... (262).

Charakteristisch für Zacconis Wortgebrauch ist die Überschrift zum 17. Kap. *Come l'istessa fugha si caui variata per contrarij mouimenti* (265).
In dieser Tradition steht das ‚Kunstbuch' des Gioanpietro del Buono *CANONI/OBLIGHI ET SONATE/IN VARIE MANIERE/SOPRA L'AVE MARIS STELLA ... A TRE, QUATTRO ... VOCI* (Palermo 1641), in dessen Vorwort der Komponist auf die „varietà" verweist, mit der bereits Fr. Soriano denselben Cantus firmus bearbeitet habe (vgl. Cl. Sartori 1952, 374).
Kircher (*op. cit.* I) rühmt an P. Fr. Valentinis Kanon „Illos tuos" dessen „combinationis multitudo, & varietas, vt decem integri Tomi ex sola eius innumerabili varietate adornari possint" (402).
Unter Verweis auf Soriano und Valentini spricht A. Berardi in seinen *Documenti armonici* (Bologna 1687) von „Le variationi de Canoni" (132) – eine Formulierung, in der allerdings (und dies gilt auch für die folgenden Belege) der Formbegriff der Variationen mitgemeint ist (vgl. unten, IV. (3)). Unter den veränderten kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen beruft sich Berardi sogar zu Beginn seines Buches auf die Variationsform („Capricci"; vgl. unten, IV. (1)(c)):

Sicome moltissimi sono i capricci, e l'inuentione de i Contrapuntisti, così moltissime sono le varietà de contrapunti artificiosi (12).

Eine Distanz zum kontrapunktischen Varietas-Begriff ist in den einschlägigen Äußerungen J. Matthesons zu erkennen (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739). Zwar erwähnt er noch die „die Veränderung bringende Ordnung der eintretenden Stimmen" (435), aber in bezug auf die Engführung äußert er, sie befördere „die den Fugen sonst sehr abgehende Veränderung ungemein" (388).
Schon rückblickend schreibt J. Fr. Daube:

Der mus. Dilettant, Bd. III (Wien 1773): Wir müssen hier zum Beschluß noch die künstlichste Art der außerordentlichen Fugensätzen unsrer Vorfahrer anführen. Diese bestunde darinn: wenn man Kontrapunkt viermal verkehren konnte. Kömmt die Umwendung hinzu: so entstehen acht Veränderungen (330).

Lit.: Cl. Sartori, Bibliografia della musica strumentale ital. stampata in Italia fino al 1700, Florenz 1952.

(b) Die Verknüpfung der Wörter diminutio und variatio wird erstmalig bei Fr. Gafori greifbar, allerdings versteht er unter Diminution nicht die Auszierung langer Notenwerte, sondern die Verkürzung von Notenwerten, wie sie bei Proportionskanons vorgeschrieben wird:

Practica musicae (Mailand 1496): Hinc huiusmodi diminutionem dicimus variatiónem mensurabilis quantitatis: secundum primariam notularum institutionem. Vel sic diminutio est propriae ac primariae quantitatis secundum notulae formam variatio (cc iiij; zit. von A. Ornithoparchus, *Musicae activae micrologus*, Lpz. 1517, Cap. VIII, [F v]).

Sachlich der Auszierung näher steht die Verwendung von variare in Gaforis Erörterungen, wie Intervallsprünge – im Sinne der Intervallvariatio (W. Heimann 1973, 35 ff.) – unterschiedlich aufgefüllt werden können:

diapason ... multimodis potest interuallis variari ... Constat itaque septem has diapason figuras inuicem esse differentes tum locali semitoniorium varietate: tum diatessaron ac diapentes formularum diuersitate (b iij'-b iiij).

H. Glareanus kombiniert in seinen Anweisungen über die Odenkomposition diese melodischen und metrisch-rhythmischen Momente figürlicher varietas mit deren psychagogischem Effekt:

Dodecachordon (Basel 1547): In hoc tamen antea Lectorem admonitum uolumus, ne sex propositis eius Odes uersibus, omneis ad eam formam prorsus quadrare putet, sed pro materia uariandos esse secundum cantantis ingenium, immobili manente diapason systemate, in quo Modi natura consistit ... Nobis placuit semibreuium ac Minimarum usus ... Quippe prisci illi, ut affectus exprimerent (180).

Auch Pontio spricht – wohl in Anlehnung an Gafori – von „cinque variati modi dalla Quinta all'Vnisono", die er auch „passaggio" nennt (*op. cit.*, 50).
Daß variatio nicht als Verzierung, sondern als Figuration eines Intervalls verstanden wird, belegt Zacconis Erklärung der Gorgia-Verzierung:

L. Zacconi, *op. cit.*: ... la gorgia non tanto consiste nella variatione, ò nella diuersità de passaggi, quanto in vna giusta, & terminata quantità di figure (75');
J. Burmeister, *Musica poetica* (Rostock 1606): Initij & Finis in Clausula tam multiplex variatio fieri potest, quam multas in concordiam sibi adsciscunt consonantias (39).

Die kontrapunktischen Lizenzen, die bereits Glareanus zur Bevorzugung kleinerer Notenwerte für die Odenkomposition veranlaßt hatten, betont auch R. Descartes:

Compendium musicae (1618, gedruckt Amsterdam 1656): Atque haec omnia exacte quidem observanda sunt in contrapuncto duorum tantum, vel etiam plurium vocum, sed non diminuto nec ullo modo variato (ed. Brockt 60);
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Also müssen diese Ornament-Instrumenta jetzunder mit Varietet vnd verenderungen schöner Contrapuncten, nach qualitet der Instrumenten die Melodiam zieren vnd ausPutzen (146).

Chr. Bernhard faßt diese Bedeutung erstmalig in einer Definition von variatio als Figur:

Tract. compos. augmentatus (zw. 1657 u. 1663): *Variatio*, von denen Italiänern *Passaggio* und insgemein *Coloratura* genant, ist; wenn ein Intervallum durch mehrere kleinere Noten geändert wird, also, daß anstatt einer großen Note mehr kleinere durch allerhand Gänge und Sprünge zu der nächstfolgenden Note eilen (ed. Müller-Blattau 73).

Anschließend gibt er eine Reihe von Beispielen, die nach den zu variierenden Intervallen angeordnet sind. Daß immer noch Gaforis Vorstellung von der Teilung der Intervalle in kleinere wirksam ist, belegt Bernhards Bemerkung:

Da aber jemand solche Septimae passagieret setzen wolte, der müßte Acht haben, ob sie am fürhabenden Orte sich beßer in 2 Quarten, oder aber eine Quinte und Tertie durch die Variation theilen ließe (74).

Zugleich klingt in diesem Beleg auch die Bedeutung von Variation als einer Technik an, die eine solche Teilung hervorbringt.

Bernhards Erklärung der Variation wurde von J. J. Prinner, *Mus. Schlissl* (hs., 1677; vgl. H. Federhofer 1958) und J. B. Samber, *Continuatio ad Manuductionem organicam* (Salzburg 1707; vgl. Federhofer 1964) übernommen. Sie bildet auch noch die Grundlage für Fr. E. Niedt und J. D. Heinichen.

Niedt greift die kombinatorische Methode, Diminutionen anhand einzelner Rahmenintervalle zu lehren, auf:

Handleitung zur Variation II (Hbg [1706] ²1721): Wir wollen demnach erst nur von einer Noten zur andern/ als vom c ins d, ... und weiter die gantze Octavam auf und niedergehen/ etliche numerirte Variationes ... dabey setzen/ und solche im folgenden deutlicher erklähren (4).

Und J. Mattheson merkt in dieser zweiten Aufl. des Niedtschen Werkes, deren Edition er betreute, unter Hinweis auf die ars combinatoria in A. Kirchers *Musurgia universalis* (Rom 1650) an:

Diese 32. Variationes einer eintzigen Note können ein kleines Zeichen seyn/ von der unendlichen Veränderung (5 f.).

A. Werckmeisters Texte dokumentieren besonders deutlich den Terminuscharakter des Wortes Variation. Während Veränderung teils als Übersetzung für varietas (vgl. Zitate oben, III. (1)(b)), teils als Synonym für Variation verwendet wird, steht Variation immer nur für den Figurbegriff:

Harmonologia musica (Ffm. u. Lpz. 1702): Dieses sind nur etliche Veränderungen im *Bass*, wenn man nun auch die vielerley *Passagien* und allerhand Maniren anbringen wolte/ so könten solche *Variationes* gar leichte in eine grosse Zahl sich vermehren (89);
Und dieses ist doch nur ein schlechter *Contrapunct*, wie? wann nun die mannigfaltigen *Variationes* und Figuren darzu kommen (138).

Bemerkenswert ist, daß das Wort Variation von Werckmeister auch für den Vorgang des Variierens bzw. das Erfinden von Variationen verwendet wird; in dieser Verwendungsweise ist der Begriff von Variation als einer Satztechnik (vgl. unten, V. (1)) präfiguriert:

Von diesen Veränderungen und *Variationibus* aber kan man keine gewisse Regeln geben/ aber wohl von den Sätzen/ und *Progressionen*/ denn die *Inventiones* gehen fast in *infinitum*, und ein Künstler hat eine andere *Invention*/ andere *Variation*/ und einen andern *Genium* als der andere (84).

J. G. Walther, der 1704 Werckmeisters Schüler war, hat dessen figurativen Variationsbegriff übernommen:

Praecepta d. mus. Compos. (hs. 1708): *Variatio.* Sonsten auch *Passagio* genannt ist, wenn an statt einer großen und langen Note, allerhand geschwinde Läufflein gemacht werden (ed. Benary 153).

Heinichen schickt seiner systematischen Darstellung der „Intervall-Variation" ein Beispiel voran, das er folgendermaßen kommentiert:

Der Gb. in d. Compos. (Dresden 1728): Wer wolte sagen, daß in diesen Exempeln die 2de nicht Regel-mäßig resolvire, weil die resolution nicht unmittelbahr auf die gebundene Note folget? Es seynd die dazwischen vorfallenden Noten auch nur eine Variation, die auch so gar (wie zu ersehen) im Accompagnement nicht attendiret wird (589).

In Diktion und Art der Beispiele knüpft J. A. Scheibe in seinem *Compendium Mus.* (hs. um 1730, ed. Benary 62 ff.) direkt an Heinichen an.

In der Definition des Ausdrucks variatio im WaltherL (Lpz. 1732), die sich nicht mehr primär auf den Baß bezieht, tritt das Kriterium kontrapunktischer Richtigkeit, das allenfalls noch in dem Zusatz „und verstehet" anklingt, zurück gegenüber dem neuen Kriterium des Wiedererkennens (vgl. dazu unten, IV. (4)(a)):

Variatio (lat.) heisset: wenn eine schlechte Sing- oder Spiel-Melodie durch Anbringung kleinerer Noten verändert und ausgeschmücket wird, doch so, daß man dennoch die Grund-Melodie mercket und verstehet (628 a).

Die Definition von Fux schränkt variatio auf die Figur der dissonierenden Nebennote und ähnlicher Bildungen ein, betont zugleich – etwa im Unterschied zu Heinichen – deren Irregularität (vgl. Federhofer 1958, 277):

op. cit.: Variatio aliud non est, quam Diminutio irregularis. Distinguitur à Diminutione regulari, quòd haec in Notis per saltum Tertiae progredientibus duntaxat locum habeat ... Illa autem, Variatio nempe, in Notis per gradum incedentibus ... Exemplum hoc clarè demonstrat, Variationem à communibus Contrapuncti regulis aberrare (217 f.).

Die Entleerung des Diminutionsbegriffs „Variation" von satztechnischen Implikationen dokumentiert Martini in seiner Kontrapunktlehre mit der Formulierung im Singular „mit einiger Variation":

op. cit.: con qualche variazione, o sia ornamento (154).

Das dtsch. Übersetzungswort Veränderung wird, wie die Belege bei Werckmeister (vgl. oben, III. (3)(b)) gezeigt haben, bis ins 18. Jh. hinein sowohl im Sinne von varietas als auch von variatio verwendet. Die Bedeutung von varietas schwindet jedoch mit der Gewohnheit, verändern intransitiv zu gebrauchen. Entsprechend eindeutiger ist das Übersetzungswort dem Nomen actionis variatio/variazione zugeordnet. Während Werckmeister häufig die Bedeutung des Wortes Veränderung durch Junkturen mit „Passaggio" oder „Figur" sicherstellt, erklärt Mattheson in der von ihm besorgten 2. Aufl. von Fr. E. Niedt, *Handleitung zur Variation* II (Hbg [1706] ²1721) umgekehrt den Begriff Variation mit dem Wort verändern, und wenn er an dem Terminus Variation kritisiert, „der Nahme ... drücket die Sache ... nicht specialiter aus", so deutet dies darauf hin, daß er das dtsch. Wort wegen seiner eindeutigeren Benennung eigentlich bevorzugen würde:

Weil nicht ein jeder weiß/ was hierdurch diese Variation eigentlich gemeynet werde/ so habe mit wenigen anmercken wollen/ daß selbige darin bestehe/ gewisse langsame Baß-Noten/ mit Beybehaltung ihres Ganges und Progressus ... also zu verändern, daß zwar im Grunde der Satz

sein Esse behalte ... Was bey den Frantzosen double ... heisset/ solches nennet man bey uns/ wiewohl nicht zum besten/ eine Variation. Der Nahme ist gar zu general, und drücket die Sache/ welche hier darunter verstanden wird/ nicht specialiter aus. Indessen ist er doch einmahl eingeführet/ und wird wohl in Possessione bleiben (3, Anm.).

Etwa im zweiten Viertel des 18. Jh. ist Veränderung als mus. Terminus so selbstverständlich, daß er keiner näheren Erklärung bedarf:

J. A. Birnbaum, *Unpartheyische Anm. über eine bedenckliche stelle in d. sechsten Stück d. Critischen Mus.* (Lpz. 1738): Warum rühmt er [Scheibe an J. S. Bach] nicht die erstaunende menge seltener und wohl ausgeführter einfälle; die durchführungen eines einzigen satzes durch die thone, mit den angenehmsten veränderungen ... (zit. nach: *Bach-Dokumente*, Bd. II, Kassel u. Lpz. 1969, 300);
Scheibe, *Critischer Mus.* ([Hbg 1737-1740] Lpz. ²1745): Man begreift, daß keine Melodie schön ist, die nicht gewisse Veränderungen der Hauptnoten ... enthält ... Man wird bereits einsehen, was ich unter dem verblühmten Ausdrucke verstehe ... Er ist nämlich eine neue und zierliche Veränderung eines kurzen melodischen Satzes, um denselben nachdrücklicher, oder wohl gar erhabener zu machen, doch ohne Verletzung der Harmonie (645).

Die terminologische Verfestigung wird durch die Verwendung als Werktitel bestätigt (J. S. Bach, *Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her*, 1746/47) – eine Verwendungsweise, die erst nach Beethoven außer Gebrauch kommt. Als kompositionstechnischer Terminus ist das Wort um die Jahrhundertmitte so fest etabliert, daß es zur Benennung während der Aufführung improvisierter Figurationen geraten erscheint, „willkürlich" als spezifizierendes Beiwort hinzuzufügen – eine Fügung, die sich im 18. Jh. ihrerseits zum Terminus verfestigt.

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752), Kap. *Von d. willkührlichen Veränderungen über d. simpeln Intervalle*: Diesem Misbrauche nun in etwas abzuhelfen, will ich ... eine Anleitung geben, wie man bey den meisten und allgemeinen Intervallen über simple Noten, auf vielerley Art, ohne wieder die Harmonie der Grundstimme zu handeln, Veränderungen machen könne. Zu dem Ende habe ich die meisten Arten der Intervalle, nebst dem darzu gehörigen Basse, in eine Tabelle gebracht (119).

Lit.: W. Gerstenberg, Generalbaßlehre u. Kompositionstechnik in Niedts „Musikalischer Handleitung", Kgr.-Ber. Bamberg 1953; H. Federhofer, Zur hs. Überlieferung d. Musiktheorie in Österreich in d. zweiten Hälfte d. 17. Jh., Mf XI, 1958; ders., Ein Salzburger Theoretikerkreis, AMl XXXVI, 1964; W. Heimann, Der Gb.-Satz u. seine Rolle in Bachs Choralsatz, FSM V, München 1973.

•

Exkurs: Wie im Dtsch. Veränderung, so sind in romanischen Sprachen anstelle von variatio andere, zum Teil synonyme Bezeichnungen in Gebrauch. Die Fülle der Bezeichnungen, unter denen variatio keineswegs bevorzugt wird, ermöglicht auch eine latente Unterscheidung zwischen Figurbegriff und Abschnittsbegriff. Im Span. heißen Variationen Diferencias (belegt seit L. de Narváez, *Los seys libros del delphín*, Valladolid 1538, Tabla general), für Diminutionsfiguren verwendet D. Ortiz die Bezeichnungen glosas und passos (*Tratado de glosas*, Rom 1553, 3). Im Ital. heißen die (Form-)Teile parti (A. Gabrieli, *Il terzo libro de ricercari ... Insieme ... uno Capricio sopra il Pass'è mezo Antico, in cinque modi variati*, Venedig 1596, vgl. ders., *Intonationen*, ed. Pidoux, Kassel ²1967, 36-40), aber auch Aria (vgl. Eggebrecht 1955, ²1968, 127 f.), Capriccio (vgl. oben Gabrieli 1596) oder mutanza (A. Valente, *Intavolatura de cimbalo*, Neapel 1576), wobei in dieser Vielfalt der Benennungsmöglichkeiten das formbildende Moment weniger in dem Hauptwort als vielmehr in der Weiterführung „sopra ..." greifbar wird, während für variatio als Figur im Ital. meist Passaggio (belegt bei G. Zarlino, *Ist. harmoniche*, Venedig [1558] ³1573, 235) gebraucht wird, das als Übersetzung des lat. transitus zunächst als kontrapunktischer Stimmführungsbegriff verwendet wird, ehe es sich als Diminutionsbegriff verselbständigt; das Engl. kennt neben variation und aus dem Ital. entliehenen (Form-)Teilbezeichnungen als Figurbegriff division (Chr. Simpson, *The Division-violist ...*, London 1659); im Franz. ist als Bezeichnung für einen (Form-)Teil Double in Gebrauch (Th. Arbeau, *Orchésographie*, Langres 1588, 33; vgl. M. Reimann 1952, 317 ff.) und eine Fülle von Figurenbezeichnungen (beispielsweise Agréments oder Broderies). Daß diese Unterscheidungen des Wortgebrauchs nur idealtypische Geltung haben und insbesondere dort von anderen Verwendungsweisen durchkreuzt werden, wo Begriffswörter aus anderen Sprachen übernommen werden, mag die Verwendung von Double als Figurbegriff durch Chr. Raupach belegen; aus dessen handschriftlichen Anmerkungen, wie „ein Bitt-, Buß- und Klagelied mit der Orgel auf unterschiedene Weise könne durchgeführet, und mit Veränderungen versehen werden", zitiert Mattheson:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Sechstens läßt man im zwostimmigen *concentu* den simplen Choral mit der lincken Hand im Baß auf einem Clavier; und dagegen die *Double* oder Variation auf dem andern Clavier, mit der rechten Hand syncopirend und *adagio* hören (475).

Lit.: M. Reimann, Zur Entwicklungsgesch. d. Double, Mf V, 1952; H. H. Eggebrecht, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, ²1968.

•

IV. Von den zahlreichen Bezeichnungen für Variationswerke im 18. Jh. erscheint am häufigsten der Plural Variationen als Formbegriff, als Werktitel allerdings in unterschiedlichen syntagmatischen Fügungen wie „Variationen über ...", „Thema und Variationen" oder ähnlichem. Merkmale des sich allmählich konstituierenden Formbegriffs sind die Prägnanz des Themas, der Abwechslungsreichtum der Variation und deren Rückbeziehbarkeit auf das Thema. Diese Formmomente werden zunächst vereinzelt erwähnt oder diskutiert, ehe sie im KochL (Ffm. 1802) als einander sich durchdringende dargestellt werden.

(1) Dem Formbegriff Variationen gehen verschiedene Stadien der Verwendungsweise von varius und seinen Derivata voraus, denen gemeinsam ist, daß in ihnen nicht der satztechnische Vorgang des Variierens, sondern dessen Ergebnis als ein in sich mehr oder weniger abgeschlossener Teil angesprochen wird. Diese Bedeutung, die im folgenden von dem Formbegriff im engeren Sinne – auf den sie hinführt – als partitive unterschieden sei, begegnet in der Bezeichnung von Alternativsätzen und von Bestandteilen einer Sammlung oder Reihe (meist) instrumentaler Stücke.

(a) Variatio als Bezeichnung für einen Alternativsatz ist anscheinend erstmalig im *Fitzwilliam Virginal Book* (hs., 1609–1619) greifbar. Möglicherweise nach span. Vorbild (L. de Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, Alcalá de Henares 1557: *Pavana con su Glosa*, Antonio [de Cabezón], ed. H. Anglès 1944, Monumentos de la Música Española II, 191) werden diminuierte Alternativversionen je einer Pavane von F. Richardson und J. Bull als Variatio bzw. Variation bezeichnet (ed. J. A. Fuller Maitland, London u. Lpz. 1894–99, 29 bzw. 107). Obwohl sich in Suiten „Double" als Bezeichnung für die diminuierte Alternativversion eines Tanzsatzes weitgehend durchsetzt, begegnet auch variatio in diesem Zusammenhang; so bezeichnet noch Fr. M. Techelmann die Alternativversion der Sarabande in seiner ersten Klaviersuite (1683) als *variatio sopra la Sarabanda* (ed. Knaus 1966, DTÖ CXV, 26).

(b) In Titeln von Musikdrucken erscheinen varius und seine Derivata bis zur Wende vom 16. zum 17. Jh. verhältnismäßig selten, danach steigt ihr Vorkommen sprunghaft an. Das hat nicht nur mus. Gründe, denn vokabularer und fachspezifischer Gebrauch halten sich in der 1. Hälfte des 17. Jh. in etwa die Waage und spielen ineinander. Der einigermaßen verwirrende Sprachgebrauch, der sich nur schwer systematisieren läßt, wird erklärlich durch die Annahme, daß im Zuge der Popularisierung des Varietas-Ideals varius und seine Derivata in ihren der lingua volgare angepaßten Formen zu ‚Modewörtern' avancierten, die in Titeln von Sammlungen oder Einzelstücken eine gewisse Anziehung auf Interessenten ausübten.

Im Lichte der Verwendungsweise von variety durch Th. Morley 1597 (vgl. oben, III. (1)(c)) ist der Titel zu sehen, den R. Dowland 1610 seinem Lehrbuch des Lautenspiels gegeben hat:

VARIETIE/ OF/ LUTE-lessions:/ viz./ Fantasies, Pauins .../: Selected out of the best approued/ AVTHORS, as well beyond the Sea as/ of our owne Country.

Bereits ein Jahr zuvor hatte Th. Ravenscroft seiner *Pammelia*, der ersten in England gedruckten Kanon-Sammlung, den Untertitel *mixed Varietie of pleasant Roundelays, and delightfull Catches* gegeben. In dieser anscheinend spezifisch engl. Verwendungstradition steht noch um die Mitte des 18. Jh. der Titel von Fr. Geminianis Violinschule:

The Art of/ Playing on the/ VIOLIN/ Containing/ All the Rules necessary to attain to/ a Perfection on that Instrument, with/ great variety of Compositions ...

Von den vier Sammlungen an Instrumentalsätzen, die S. Rossi veröffentlicht hat, sind die ersten beiden unter dem Titel *Il primo* bzw. *secondo libro delle sinfonie* (1607 bzw. 1608), die beiden folgenden aber unter dem Titel *Il terzo* bzw. *quarto libro de varie sonate, sinfonie* ... (1613 [?] bzw. 1622) erschienen. Ähnliches ist an der Titelformulierung der Instrumentalsammlungen von G. B. Buonamente zu beobachten. Die Verwendung des Wortes „vario" wird in der zweiten Hälfte des 17. Jh. zum Stereotyp:

B. Storace, *Selva/di varie compositioni/d'intavolatura* (Venedig 1664);
Fr. A. M. Pistocchi, *Capricci puerili* [sc. eines komponierenden Wunderkindes!]/ *Variamente composti, e passeggiati in 40. modi* ... (Bologna 1667);
M. Cazzati, *Varii, e diversi/ Capricci* ... (Bologna 1669);
G. B. Vitali, *Varie Partite/ Del Passemezo, Ciaccona, Capricij, e Passagalli* (Modena 1682).

Vario bezieht sich in dieser Verwendungsweise hauptsächlich auf die Mischung unterschiedlicher Genres von Instrumentalmusik und spricht als vokabulares ‚Reizwort' das Moment des Bunten, Vielfältigen an (vgl. oben, I. (1)(b)). Aber vario meint auch, auf ein einzelnes Stück angewandt, im Sinne des Bunten, Vielfältigen die Mischung unterschiedlicher Satztechniken und Manieren in den einzelnen Abschnitten. Vielleicht wegen der klanglichen Ähnlichkeit mit dem ‚Reizwort' vario wird auch variato verwendet, und zwar auch dort, wo durch den Namen des Stückes ohnehin deutlich ist, daß ein Modell mehrfach in veränderter Form wiederkehrt, beispielsweise bei dem Titel Ciaccona.

In A. Piccininis *Intavolatura di liuto* (Bologna 1623) ist ein Stück mit *Aria di Saravanda in varie partite*, ein anderes mit *Chiaccona in partite variate* überschrieben, ohne daß es für den Unterschied zwischen vario und variato einen plausiblen satztechnischen Grund gäbe; P. A. Giramo veröffentlicht in seiner zweiten Sammlung von *Arie* (o. O., o. J.; etwa 1645) vokale *Varie partite sopra la Ciacona* und V. Pellegrini eine *Chiaccona in parte variate* (1650; vgl. R. Hudson 1982, 69).

Neben der offensichtlichen Auswechselbarkeit von vario und variato ist diesen Titeln gemeinsam, daß sie sowohl in Formulierungen wie ‚Chiaccona in partite ...' als auch in der zum Typus verfestigten Bildung ‚Partite sopra ...' das Modell nicht ansprechen als Thema, das zunächst vorgestellt und dann variiert wird; darin unterscheiden sie sich wesentlich von Formulierungen wie der G. P. Foscarinis, der in seiner Sammlung *Li 5 libri della chitarra alla spagnola* (Rom 1640) eine *Ciacona con* [!] *variationi sopra l'G* publizierte (vgl. unten, IV. (1)(c)). Die Verwendung von vario und variato (ob in vokabularer oder terminologischer Bedeutung) schwindet in Titeln, je mehr sich Variation als Formbegriff durchsetzt.

Lit.: R. Hudson, The Chaconne, MSD XXXV, 4, 1982.

(c) Als formaler Begriff wird Variation meist im Plural verwendet gemäß der (zumindest ursprünglichen) additiven Struktur der Form. Die Entwicklung von einer lockeren Reihung zu einer festeren Fügung der Teile ist fließend und spiegelt sich in der zeitgenössischen Terminologie keineswegs in jedem einzelnen Fall der Benennung wider. Die kompositionsgeschichtliche Entwicklung hat ihre terminologische Entsprechung in der Tendenz, daß die Bezeichnungen Variationi bzw. Veränderungen sich allmählich durchsetzen und Synonyme wie Partite, Aria, Capriccio usw. verdrängen.

Voraussetzung für die Entstehung des Formbegriffs Thema mit Variationen war die Benennung nicht nur eines Alternativsatzes, sondern jedes Teils einer Variationenreihe mit Variation. Diese Praxis ist – wahrscheinlich ebenfalls nach span. Vorbild (z. B. L. de Narváez, *Los seys libros del delphín*, Valladolid 1538, und L. Venegas de Hernestosa, zit. oben IV. (1) (a)) – erstmalig in Quellen greifbar, die Kompositionen

J. P. Sweelincks überliefern. Die früheste Quelle ist das *Fitzwilliam Virginal Book*, das Sweelincks Orgelvariationen über den 140. Psalm überliefert. Der zweite Abschnitt ist mit *2.ª Variatio* überschrieben (ed. Fuller Maitland 152), der erste Abschnitt zählt also nicht als ‚Thema', sondern als ‚Prima variatio'. Auf diesen terminologischen Sachverhalt hat bereits M. Bukofzer 1947 verwiesen: „The first statement of a strophic variation should not be mistaken for the ‚theme' of subsequent variations because all strophes stood on the same level ... The strophic variation holds its own halfway between theme and variation and the ostinato bass" (31). Der erste Abschnitt von *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, das in den Lübbenauer Tabulaturen aus den 30er Jahren des 17. Jh. überliefert ist, trägt ausdrücklich die Bezeichnung *Variatio*, und ein Vergleich von Sweelincks Oberstimme mit der originalen Weise von N. Decius zeigt, daß die Melodie leicht modifiziert, z. B. der Terzsprung zu Beginn durch einen Transitus ausgefüllt ist. In der Bezeichnung des ersten Abschnitts als variatio ist also der figürliche Aspekt von variatio (vgl. oben, III. (3)(b)) wirksam. Die Einrichtung der Melodie durch den Komponisten gilt vor dem Hintergrund des erinnerten Modells bereits als Variation. Die liturgische Funktion der Variationsreihen schließt die Möglichkeit ein, daß einzelne Variationen ausgelassen wurden, je nachdem wieviele Strophen des Liedes gesungen wurden. Variatio in der Choralvariation steht dem liturgischen Begriff des Versus nahe, und die Teile der Choralvariationen Sweelincks über den 36. Psalm sind in der Turiner Tabulatur mit Versus bezeichnet (siehe Sweelinck, Opera omnia I, 2, ed. Annegarn XLII). Die Bezeichnung der Abschnitte mit „Variatio", „Secunda variatio" etc. erscheint auch in Bearbeitungen weltlicher Lieder, so der Weise *Engelsche Fortuyn* (Opera omnia I, 3, ed. Noske 7).

S. Scheidt „significantly distinguished between secular and sacred variation by calling the single statement variatio or versus respectively" (Bukofzer 1947, 106 f.). Dies trifft allerdings nur für die Nomenklatur in den drei Teilen der *Tabulatura nova* (Hbg 1624) zu; sowohl Variationen über Normalbässe (z. B. *Passamezzo*, in: Werke, ed. Mahrenholz VI, 1, 58) als auch über weltliche Lieder (z. B. *Cantilena Anglica de Fortuna*, ibid. VI, 2, 56) sind in ihrer Abschnittsbildung durch Überschriften wie *1. Variatio, 2. Variatio* etc. ausgewiesen, während Sätze über geistliche Lieder häufig durch die Überschrift „Versus" untergliedert sind, meist mit einem weiteren, die Satztechnik erläuternden Zusatz (z. B. *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, ibid. VI, 2, 22 f.: *1. Versus, Bicinium, 2. Versus coloratus per omnes voces à 4 Voc.*). Der Titel der Sammlung *Tabulatura nova continens variationes aliquot psalmorum, fantasiarum, cantilenarum, passamezzo et canones* belegt überdies, daß variationes hier nicht nur als ‚Oberbegriff' für weltliche variationes und geistliche versus verwendet wird, sondern auch noch die Vielfalt der Stücke einschließt, die nicht in Variationsreihen angelegt sind, darin dem ital. Usus durchaus nahestehend (vgl. G. M. Trabaci, *Il secondo libro de ricercate e altri varij capricci*, Neapel 1615, und Beispiele oben, IV. (1)(b)).

Die Praxis der Benennung ist aber bei den Zeitgenossen keineswegs einheitlich. Während in Frankreich an der Bezeichnung „Verset" für Variationen von Choralbearbeitungen festgehalten wird (J. Titelouze, *Hymnes de l'église*, Paris 1623), adaptiert J. U. Steigleder die Bezeichnung Variation auch für den geistlichen Bereich:

TABULATUR BUCH/ DARINNEN/ DASS VATTER UNSER auff 2/ 3 und 4 Stimmen Componirt, und/ Viertzig mal Varirt würdt,/ auch bey jeder Variation/ ein sonderlicher bericht/ zufinden ... (Straßburg 1627).

Der Zusammenhang dieses Gebrauchs von Variation mit den unterschiedlichen Genres der zeitgenössischen Instrumentalmusik erhellt aus den Erklärungen, die den einzelnen Stücken vorangestellt sind. Sie betreffen nicht nur die Registrierung und kontrapunktische Setzart, sondern auch die „Art" oder „Manier", in der eine Variation gesetzt ist:

op. cit.: Die 40. und letste Variation/ auff Toccata Manier ... (ed. W. Apel u. a. 1968, CEKM XIII, H. 1, 91).

An die Ausweitung des Anwendungsbereichs von Variation in partitiver Funktion knüpft Scheidt offensichtlich in einigen handschriftlich überlieferten Choralvariationen an. In der Variationsreihe über das Kirchenlied *Wie schön leucht't uns der Morgenstern* ist nicht nur jeder Teil mit *Prima Variatio, 2da Variatio. Bicinium* usw. bezeichnet, sondern der *Prima Variatio*, die imitatorisch gesetzt ist, geht ein Kantionalsatz des Liedes voraus. Dies entspricht zwar der Zählpraxis von ‚Thema mit Variationen', doch bildet hier der Kantionalsatz ebensowenig wie in einigen ähnlichen Fällen der *Tabulatura nova* (*Niederländisch Liedchen*, loc. cit. VI, 1, 85) das ‚Thema' für die folgenden Variationen, sondern ist eine Aufführungsmöglichkeit des Liedes, die unter anderen, gleichberechtigten ausgewählt werden kann.

In der zweiten Hälfte des 17. Jh. wird die Wortfamilie um variatio weiterhin in der Kirchenmusik verwendet:

J. Pachelbel, *Mus. Sterbens-Gedancken, aus 4 variirten Chorälen* (Erfurt 1683);
Fr. X. A. Murschhauser, *Variationes super Cant. Last unß daß Kindelein wiegen per imitationem Cuculi* (in: *Octi-Tonum novum organicum* ..., Augsburg 1669; DTB XXX, 104 ff.);
J. S. Beyer, *Mus. Vorrath Neu-variierter Fest-Choral-Gesänge* ... (Freiberg 1716–19).

Entscheidend durchgesetzt hat sich die Bezeichnung „Variationen" sowie der ÜBERGANG VON STROPHISCHER ZU THEMATISCHER ZÄHLUNG in der weltlichen Musik während des ausgehenden 17. Jh.

D. Buxtehude nennt die Teile seiner *Aria* (BuxWV 246) *Variatio 1, Variatio 2* usw., ebenso in der *Aria More Palatino* (BuxWV 247); indes wird in dem erstgenannten Werk die eigentliche Aria nicht als Variation mitgezählt, jedoch wohl im zweiten, ohne daß ein Grund für den Wechsel zwischen thematischer und strophischer Zählung ersichtlich wäre. An strophischer Zählung hält auch noch J. H. Kittel in seiner Publ. *Tabulatura 12 Praeambulorum* und einem *Capriccio von eben 12 Variationen* (hs., 1682) fest, ebenso J. H. d'Anglebert in seinen *Variations sur les folies d'Espagne*, deren Teile er allerdings *Couplet* nennt (Paris 1689). Thematische Zählung begegnet bei B. Pasquini (*Variationi Fioritas*, 2. Hälfte 17. Jh.), dessen Ver-

wendung von spezifizierenden Beiwörtern (*Variationi Capricciose, Variatione A Inventione*) darauf hindeutet, daß die plurale Fügung „variationi" sich als Bezeichnung eines Formtyps zu etablieren beginnt (vgl. CEKM V, H. 3, 9, 15 u. 63). An dem Sprachgebrauch H. I. Fr. Bibers wird ein anderes Unterscheidungskriterium deutlich. In seinen Violinsonaten (Nürnberg 1681) nennt er einzelne Alternativsätze Double, wenn sie Tänze, Variatio, wenn sie Lieder sind (vgl. DTÖ V, 2: 37 bzw. 12, 21 u. öfter). Ganze Variationssätze werden mit der Überschrift Aria und den folgenden Variationes (in thematischer Zählung) gekennzeichnet. Dies verweist auf Bachs *Aria variata alla maniera ital.* (BWV 989) und den originalen Titel der Goldberg-Variationen (BWV 988) *Aria mit 30 Veränderungen* (die dann jeweils mit *Variatio* überschrieben sind). Aria bezieht sich – im Unterschied zu den tanzartigen Partite (diverse) (vgl. BWV 990) – auf Variationssätze mit liedhaftem Thema.

Variatio ist als partitive Bezeichnung zwar in der geistlichen Musik früher belegt als in der weltlichen und ist dort mit dem Versus-Prinzip verknüpft, aber der Wandel von der partitiven zur formalen Bezeichnungsfunktion, der mit der Verwendung des Plurals anstelle des Singulars einhergeht, allerdings vom Wechsel zwischen strophischer und thematischer Zählung eher durchkreuzt als gestützt wird, hat sich in der Bezeichnungspraxis der weltlichen Musik vollzogen – ein Wandel, der sich nur anhand der Titel rekonstruieren läßt, da die musiktheoretische Literatur nur den figürlichen Aspekt von variatio diskutiert. Es bleibt zu bedenken, ob in der Durchsetzung des pluralen Gebrauchs von variatio als Formbegriff über Vermittlung der ‚modischen' Verwendungsweise von vario und verwandter Wörter nicht auch die positiv besetzte Bedeutung aus der Alltagssprache ‚bunt, vielfältig, abwechslungsreich' wirksam war. Dessen ungeachtet zeigt die Änderung des Sprachgebrauchs einen tiefgreifenden Wandel des mus. Denkens an: Wörter wie Capriccio, Partita oder Aria konnten zwar ein Stück in ‚Variationsform' bezeichnen, aber diese war keine notwendige Voraussetzung ihrer Verwendung – man denke nur an Partita als Bezeichnung für Suite; wesentlich bezeichneten sie einen Charakter oder eine Manier des Stückes, das etwa der Fantasie, dem Tanz oder dem Lied nahestand. Von dieser gesellschaftlich-geselligen Sphäre, der das Stück angehört, lenkt der neue Sprachgebrauch, in dem sich die Bezeichnung Variationen bzw. Veränderungen durchsetzt, ab und richtet die Aufmerksamkeit auf die Form selbst, die identifiziert und so von anderen Formen unterschieden wird. Der neue Sprachgebrauch indiziert die sich anbahnende Autonomie der Instrumentalmusik.

Lit.: M. Bukofzer, Music in the Baroque Era, New York 1947.

*

Exkurs: Zwischen figürlicher Varietas, Alternativsatz und Variationsreihe sind die Versuche angesiedelt, ein und dasselbe Fugenthema, leicht modifiziert, mehrfach zu behandeln – eine Tradition, die in J. S. Bachs *Kunst d. Fuge* gipfelt. Fr. Roberday veröffentlicht *Fugues et Caprices pour orgue* (Paris 1660, ed. J. Ferrand, 1972), in denen jeder „Fuge" eine „CAPRICE SUR LE MESME SUJET" gegenübergestellt ist; diese Caprice enthält nicht nur eine Variante des Themas, sondern ist selbst eine Variation der vorausgehenden Fuge. In dieser Tradition steht die Kombination von *Fuga* und *Variatio precedentis fugae* in einer handschriftlich überlieferten *Ricercada* von Fr. Provintz (1675, zit. bei W. Apel 1967, 562). J. H. d'Anglebert kündet im Vorw. seiner *Pièces de Clavecin* (Paris 1689) auch einige Orgelkompos. an, insbesondere fünf Fugen über dasselbe variierte Thema:

J'ay voulu donner aussi un échantillon [Probe] de ce que j'ay fait autrefois pour l'Orgue, c'est pourquoy j'ay mis seulement cinq fugues sur un même sujet varié de differens mouvemens ... (ed. Gilbert, Le pupitre 54, XIV).

„Differens mouvemens" ist hier als pars pro toto für verschiedene Manieren zu verstehen. Ähnlich gebraucht G. M. Casini „Primo Tempo", „Secondo Tempo" als Bezeichnung für verschiedene Fugen über Varianten eines „pensiero", das heißt eines Themas in seinen *Pensieri per l'Organo* ... op. 3 ([recte: 4], Florenz 1714; ed. Turchi in *L'arte mus. in Italia* III, 417 ff.). Daß sich für derartige kontrapunktische Zyklusbildungen der Terminus Variationen nicht durchgesetzt hat, dürfte ebenfalls mit der Aura dieses Wortes zu tun haben, das, vornehmlich im Bereich der weltlichen Instrumentalmusik angewandt, mehr dem Spielerisch-Gefälligen zuneigt.

Lit.: W. Apel, Gesch. d. Orgel- u. Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967.

*

(2) Die Erörterung formaler Probleme des Typus „Thema und Variationen" bzw. „Variationen über ..." setzt im musiktheoretischen Schrifttum verhältnismäßig spät ein, da die Reihung von Variationen prinzipiell offen ist und keine Schematisierung des Formverlaufs zuläßt. Obwohl der Formtypus „Thema und Variationen" längst etabliert ist, begegnen Anmerkungen zu spezifischen Formproblemen nur im Rahmen satztechnischer Erörterungen, die während des 18. Jh. nach wie vor im Vordergrund stehen. Und auch im 19. Jh., in dem die Formtypen kanonisiert werden, bleiben formale und satztechnische Aspekte von Variation derart ineinander verschränkt, daß deren getrennte Darstellung sich dem Verdacht aussetzt, willkürlich zu verfahren. Die logische Unterscheidung von Form und Satztechnik ist in dem Begriff der Variation durch den Gebrauch des Terminus gegeben, und sie zu vernachlässigen bedeutete, der vielfältigen Verschlingung beider Aspekte ohne weitere Strukturierung in chronologischer Reihenfolge nachzugehen. Das Formverständnis, das sich für den Typus „Thema und Variationen" entwickelt, wird in der Beschreibung formbildender Momente greifbar – auch dort, wo nicht spezifisch von Form die Rede ist.

(a) Als formbildendes Moment sowohl des Variierens überhaupt als auch der Variationsreihe im besonderen, das im Akt der Kompos. so selbstverständlich war, daß es lange Zeit überhaupt nicht thematisiert wurde, kommt in der theoretischen Literatur zunächst der Bezug der einzelnen Variationen zu dem zugrundeliegenden Modell in den Blick. Variation wird nicht mehr ausschließlich als Anwendung bestimmter kontrapunktischer oder diminuierender Manieren verstanden, sondern das Moment, den Zusammenhang zwischen Modell und Abwandlung hörend nachvollziehen zu können, wird als Pro-

blem angesprochen. Dies ist nicht nur als Abwehr einer sich allmählich verselbständigenden Diminutionstechnik zu verstehen, sondern auch als eine neue Weise des Hörens, als ästhetische Wahrnehmung:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): VARIATIO. Terme Latin, ou VARIAZIONE. Terme Italien, veulent dire proprement DIFFERENCE, *Changement, Variété*, etc. Mais en fait de Musique, on apelle VARIATION. *Les différentes manieres de jouer ou de chanter un Air*, soit en *subdivisant des Notes en plusieurs de moindre valeur* soit en y *ajoûtant des agréemens*, &c. de maniere cependant qu'on puisse toûjours reconnoître le fond de cet Air ... Ainsi par exemple les différens Couplets des *Folies d'Espagne*, des *Chacones*, des *Passacailles*, quelques fois des *Gavottes* etc. sont autant de *Variations*: Ainsi ces *doubles* ou *seconds Couplets* des Airs ... (217).

S. de Brossard benennt als erster die THEMATISCHE ZENTRIERUNG als entscheidendes formbildendes Moment, das den verschiedenen Ausformungen als Chaconne, Passacaglia usw. gemeinsam ist.

J. G. Walther, dessen Lexikon auf Brossard fußt, führt nur thematische Zentrierung als formbildendes Moment an, die Aufzählung der verschiedenen Variationstypen übergeht er, vermutlich weil sie ihm bereits selbstverständlich zum Begriff der Variation gehörig schienen:

WaltherL (Lpz. 1732): *Variazione* ... heisset: wenn eine schlechte Sing- oder Spiel-Melodie durch Anbringung kleinerer Noten verändert und ausgeschmücket wird, doch so, daß man dennoch die Grund-Melodie mercket und verstehet (628 a).

Im LacombeD, das den Text des BrossardD – nur geringfügig verändert – paraphrasiert, sind wie bei Walther die Hinweise auf die verschiedenen Variationstypen ausgelassen, allerdings ist hier – anscheinend erstmalig – das Stichwort im Plural ausgeworfen und so nicht das Verfahren, sondern als dessen Ergebnis die Reihe der Variationen akzentuiert:

LacombeD (Paris [1752] ²1753): *VARIATIONS*. Terme de Musique, par lequel on entend les différentes manieres, dont on peut jouer ou chanter un air, soit en subdivisant les premieres notes en plusieurs autres de moindre valeur, soit en y ajoutant des passages & autres traits d'agrément, mais de maniere, que le fond de l'air, qu'on nomme *le simple*, se fasse toujours sentir (709).

(α) Die Tradition der Rhetorik wirkt während des 18. Jh. noch nach in manchen Überlegungen, Einheitlichkeit von Variationen als EINHEIT DES TONS, DES AFFEKTS ODER DES CHARAKTERS zu begreifen:

Ch. Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même Principe* (Paris 1746): le Compositeur trouve dans l'unité même son sujet, les moyens de le varier. Il fait paroître tour à tour, l'amour, la haine, la crainte, la tristesse, l'espérence. Il imite l'Orateur, qui employe toutes les figures & les variations de son Art, sans changer le ton général de son style (272).

Während der Literat Batteux die Nachahmung der Rede durch die Musik vor allem an der Einhaltung des „ton général" im Sinne der genera dicendi festzumachen sucht, rekurriert C. Ph. E. Bach unmittelbar auf das psychagogische Moment, wenn er auf der Wahrung des Affekts besteht:

Versuch über d. wahre Art, d. Clavier zu spielen (Bln 1753): Ueberhaupt muß man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr Mode sind, es allezeit so einrichten, daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervor leuchten (133).

Diesen Zusammenhang zwischen Affekt und Melodie rückt wenig später Fr. W. Riedt in seinen *Betrachtungen über d. willkührlichen Veränderungen d. mus. Gedanken bey Ausführung einer Melodie* (in: *Historisch-Kritische Beytr. zur Aufnahme d. Musik*, hg. von Fr. W. Marpurg, Bd. II, Bln 1756) ins Zentrum, indem er die Ähnlichkeit zwischen originaler Melodie und deren Variation zum Kriterium erhebt, da nur so die Identität der „Gemüthsbewegung" gewährleistet sei:

1) eine jede Veränderung muß niemalen mit derjenigen Harmonie streiten, welche in dem Gedanken zum Grunde lieget, den man verändern will, und 2) Bey einer jeden Veränderung muß ebenfalls die Bewegung des Gedankens beobachtet werden, damit auch in der Veränderung die Aehnlichkeit desselben erkannt werden könne (108);
Denn wenn die Aehnlichkeit in der Bewegung ganz aufgehoben wird, so fällt zugleich das Merkmahl weg, woran man erkennen kann, daß man durch seine Veränderung eben dasjenige bezeichnet habe, was der Componist eigentlich bezeichnen wollen (109);
Es ist aber nicht möglich diese Regeln zu beobachten, wenn man solche nicht kennet. Wie bekannt sie aber seyn, kann man aus den Lehrbüchern, die von den willkührlichen Veränderungen handeln, gar leicht abnehmen, indem man nur die Harmonie darinn anzeigt, die man dabey zu beobachten hat, ohne dabey der Bewegung zu gedenken, welche letztere doch, wie gezeiget worden, unumgänglich zu beobachten ist, und zur musikalischen Expreßion gewiß mehr beyträgt, und fühlbarer ist, als das blosse Beobachten der Harmonie (117).

J. J. Rousseau übernimmt in seinem *Dictionnaire de musique* (Paris 1768) aus dem LacombeD den Plural als Stichwort und die üblichen Definitionsmerkmale, fügt aber eine Anweisung über die Unterschiedlichkeit der einzelnen Variationen hinzu, die das zweite formbildende Moment von Variationsreihen darstellt:

Art. *Variations*: A quelque degré qu'on multiplie & charge les *variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air que l'on appelle le *simple*, & il faut en même tems que le caractère de chaque *variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui (531).

Der Topos von der Respektierung der Melodie des Themas erfährt bei J. Fr. Daube eine eigenartige Modifikation. In seiner Variationslehre verbindet er eine ziemlich mechanische Adaption barocker Intervallvariation mit der Forderung nach Melodie – nicht im Sinne des Thematischen, sondern des Melodischen:

Der mus. Dilettant (Wien 1773): Nicht alle Variationen sind gut, und wenn sie auch nach den strengsten Regeln sind verfertigt worden. Die Melodie muß niemals durch die Kunst unterdrückt werden. Das Rauschende soll jederzeit mit etwas Zärtlichen, Singenden unterbrochen seyn (145).

Daube läßt dann ein „Beyspiel mit Variationen" folgen, aus dem hervorgeht, daß der Begriff der Variation für ihn primär mit dem Formtyp und der in ihm geübten Diminutionspraxis identisch ist. Die Identität des Themas in jeder Veränderung ist durch die angewandten Floskeln garantiert und bedarf daher nicht ausdrücklicher Erwähnung.

Die thematische Zentrierung der Variationsform be-

tont auch J. A. P. Schulz, der im vierten Band von J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* (Lpz. [1774] [4]1794) den ersten ausführlichen Lexikonart. über *Veränderungen; Variationen* vorgelegt hat:

Man kann zu einer Folge von Harmonien, oder Accorden mehrere Melodien setzen, die alle nach den Regeln des harmonischen Satzes richtig sind. Wenn also eine Melodie von Sängern, oder Spielern wiederholt wird, so können sie das zweytemal vieles ganz anders, als das erstemal singen oder spielen, ohne die Regeln des Satzes zu verletzen; geübte Tonsetzer aber verfertigen bisweilen über einerley Harmonie mehrere Melodien, die mehr oder weniger den Charakter der ersten beybehalten: für beyde Fälle braucht man das Wort Variation, das wir durch Veränderungen ausdrüken (IV, 636 a).

Charakter wird von Schulz als einheitstiftendes Moment angesprochen, während Zeitgenossen diesen Terminus auch zur Bezeichnung des Moments verwenden, das die Vielfalt der Variationen garantiert (vgl. unten, IV. (2)(b)(α)).
Neben der Redeweise von der Einheit des Affekts oder Charakters setzt sich eine Kennzeichnung der Einheitlichkeit durch, die spezifische satztechnische Merkmale benennt. In der Rezension eines Variationswerkes von Fr. Mezger betont G. J. Vogler, „daß in jeder Veränderung der Hauptstof sich sehr deutlich ausnehme, ohngeschadet der Mannigfaltigkeit, die durch die Begleitung noch sicherer erzielet wird" (*Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* I, 1778–79, 110; Notenbeispiele IV, 56 f.).

(β) H. Chr. Koch benennt – anscheinend erstmalig in einem musiktheoretischen Werk – ohne Bezugnahme auf eine bestimmte Kompos. den Formtypus mit dem Kompositum „Thema zu Variationen" – eine Formulierung, in der die thematische Zentrierung in den Begriff erhoben ist:

Versuch einer Anleitung zur Compos., Bd. III (Rudolstadt u. Lpz. 1793): Zu der dritten Art der kleinen Tonstücke rechne ich alle hin und wieder gebräuchlichen Tonstücke von kleinem Umfange, die keinen bestimmten Character haben, und deren Tactart, Bewegung und rhythmische und interpunctische Einrichtung ganz allein von der Fantasie des Tonsetzers abhängt. Hierzu gehören überhaupt alle kleine Handstücke, insbesondere aber auch das sogenannte Thema zu Variationen. Dieses erfordert eine etwas einfache, aber fließende und vieler Veränderungen fähige Melodie, welche zugleich so beschaffen ist, daß sie genugsame Abwechselung der Harmonie ohne Zwang verstattet. In den Veränderungen selbst sollte man eigentlich die Hauptmelodie nie verkennen können (52).

Koch ist der erste, der aus der Idee der thematischen Zentrierung der Variationen Konsequenzen ableitet für die Beschaffenheit des Themas. Nicht mehr nur dürfen sich die Variationen von dem Thema nicht zu weit entfernen, um ihre Ähnlichkeit mit ihm nicht einzubüßen, sondern umgekehrt muß auch das Thema sich als variationsfähig erweisen, nicht etwa durch komplizierte Struktur die Entfaltungsmöglichkeiten der folgenden Variationen einschränken. Die Forderung nach Einfachheit des Themas, die seit Koch zu einem Topos der theoretischen Literatur wird, ist die strukturelle Kehrseite der ästhetischen Forderung nach Wiedererkennbarkeit des Themas. Das Verhältnis von Thema und Variationen wird als ein wechselseitiges begriffen:

KochL (Ffm. 1802): *Variazionen, Variazioni.* Man verstehet darunter eine mehrmalige unmittelbare Wiederholung eines kurzen Tonstückes, wobey die Melodie jedesmal durch Verschiedenheit der Zergliederungen ihrer Hauptnoten und der damit in Verbindung gebrachten durchgehenden und Nebennoten verändert wird, jedoch ohne dabey die Aehnlichkeit mit der Hauptmelodie ganz zu vermischen ... Sollen dergleichen Veränderungen gute Wirkung thun, so muß man 1) zu der zu variirenden Melodie einen cantabeln Gesang wählen, der schon an und für sich selbst Interesse hat, und der zugleich so beschaffen ist, daß er sich dem Gedächtnisse leicht einprägt, 2) müssen die Veränderungen in Ansehung ihres besonderen Charakters abwechselnd seyn ... (1630).

Der Text im KochL geht insofern noch über den *Versuch einer Anleitung zur Compos.* hinaus, als ‚An-und-für-sich-sein' und thematische Funktion der Melodie nicht erst im Ganzen der Variationsform, sondern schon im Thema vermittelt sein sollen. „Interesse" und ‚Einprägsamkeit' des zu Erinnernden kehren so wieder in den Forderungen, die Koch an die folgenden Variationen stellt: dem Interesse der Variationen dient ihr „besonderer Charakter" (vgl. ausführlich dazu unten, IV. (2)(b)(α)), der Einprägsamkeit ihrer Folge der innere Zusammenhalt, den er als letzte Forderung stellt:

KochL: 3) muß die Aehnlichkeit mit der Hauptmelodie in jeder Veränderung in so weit beybehalten werden, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers dadurch gefesselt wird; denn sobald diese Aehnlichkeit verloren gehet, sobald hört gemeiniglich auch das Interesse für die Veränderungen auf, und sie bekommen das Ansehen willkührlich an einander gereiheter Sätze, die nichts mit einander gemein haben, und von deren Daseyn und Folge man sich keine Ursache denken kann (1630).

Für Kochs Verständnis von Variationen als Form ist entscheidend, daß mit „Ursache" und „Folge" nicht mehr das Prinzip der Reihung angesprochen ist, sondern das, was im Blick auf die späten Variationszyklen C. Ph. E. Bachs im 20. Jh. als „entwickelnde Gesamtform-Konzeption" bezeichnet wurde (K. von Fischer 1952, 213).
J.-J. de Momigny, der die Form und Satztechnik am Beispiel einer kritischen Erörterung von W. A. Mozarts Variationen über „Je suis Lindors" (K.-V. 299a) erläutert (*Cours complet d'harmonie et de compos.*, Bd. II, Paris 1806, 609 ff.), unterscheidet zwischen „Broderie" als der variierten Präsentation eines mus. Gedankens im Rahmen jeder beliebigen Form und „Variation", die die ständige Wiederholung des ganzen Modells einschließt und sich strenger an das „Dessein" des Vorbildes anlehnt als die Broderie:

La *Broderie* est la variation d'une ou de plusieurs propositions musicales, et la variation est la broderie d'un Air entier, ou tout au moins de l'une de ses Reprises.
On peut broder un Air entier, mais le Dessein de la broderie change ou peut varier à chaque proposition, tandis que celui de la variation doit être suivi aussi long-tems que le permet le thème (614).

Als Ausnahme dieser Unterscheidung zwischen thematischer Variation und auszierender Broderie erwähnt Momigny ausdrücklich Variationen, denen ein Thema im Tempo des Adagio zugrunde liegt; das langsame Tempo veranlaßt eine reichere Auszierung, die die Ähnlichkeit mit dem vorgegebenen Modell in den Hintergrund drängt:

Dans une suite de Variations, celle qu'on exécute *Adagio* est moins une variation qu'une broderie continuelle du thème, en ce que le dessein de cette broderie n'est pas suivi, mais change au gré de celui qui la compose, ou de celui qui l'exécute, car ce dernier enchérit souvent sur le compositeur (614).

Die Erstarrung, in die die Produktion von Figuralvariationen in der ersten Hälfte des 19. Jh. geriet, spiegelt sich auch in den Kompositionslehren wider, die eine mechanisierte Diminutionspraxis im Sinne der alten Intervallvariation mit dem Gebot der Themenähnlichkeit verbinden, so etwa bei Ph. Geslin (der das Thema von Variationen als „motif" bezeichnet):

Cours analytique de musique (Paris 1825): La variation se fait par la décomposition des notes en valeurs égales ou inégales, formant ensemble la même durée que le son primitif.
On peut ne pas introduire de sons nouveaux et décomposer le même en plusieurs valeurs: ... il y a alors variation par le rhythme seulement.
On peut introduire des notes étrangères, en ajoutant au son primitif qu'il faut conserver, les sons contigus dans la [sic!] même ton ou ceux de l'accord de ce son ...
Il faut seulement avoir égard au motif que l'on ne doit pas perdre de vue, et que la variation ne doit pas effacer, mais embellir (238).

R. Schumanns Verhältnis zu dem Terminus Variation ist zwiespältig, belastet durch jene Dutzendware, die zu seiner Zeit unter diesem modischen Etikett publiziert wurde – für seine eigenen Kompos. hat Schumann den Titel Variationen in den meisten Fällen, wo er gerechtfertigt gewesen wäre, vermieden (vgl. unten, IV. (3)). Sein Begriff von Variation scheint denn vor allem in Rezensionen durch, in denen er seine Konzeption mit den zu besprechenden Werken konfrontiert. In einem seiner kritischen „Waffengänge" mit dem Variations(un)wesen seiner Zeit formuliert er:

Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker (Lpz. [5]1914): Das allgemeine prosaische Mantellied kann aber schwerlich zu Außerordentlichem begeistern und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variationen ein Ganzes bilden sollen, das seinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß setzen könnte) (ed. M. Kreisig I, 222).

Die thematische Zentrierung wird von Schumann in einem neuen Sinn verstanden, daß nämlich das Thema nicht einfach der anfangs vorgestellte ‚Gegenstand' der Kompos. sei, sondern deren inneres Zentrum, das – wie die Auflösung eines Rätsels – auch erst am Ende aufscheinen könne. Eben dies macht Variationen zu einem „Ganzen" – ein Postulat, das frühere Erörterungen der Einheitlichkeit übersteigt und anscheinend erstmalig so bei Schumann formuliert ist.
Die Formulierung „Variationskunst ohne Thema" ist von ‚romantischer' Ironie geprägt (allerdings auch von Selbstironie, wenn man die Charakterisierung des *Blumenstücks* op. 19 als „Variationen ohne Thema" bedenkt; vgl. unten, IV. (3)):

Jetzt zu einem komisch-originellen Stück von Hrn. Heinrich Elkamp [Phantasie und Variationen op. 15], einer Variationsphantasie ohne Thema. Schlüssel ohne Bart, Rätsel ohne Auflösung ... Deutlich kömmt aber nichts zum Vorschein; die kleinen Flämmchen verlöschen vollends, stockfinster ist es ringsum. Ermesse hiernach jeder, ob die Variationen nicht romantisch und interessant seien, und ziehe sich sein Teil heraus ... Wer dunkel komponiert, wird auch dunkle Rezensionen verstehen ... (I, 224 f.).

Das Prinzip der thematischen Zentrierung hat F. Hand, der die erste Monographie zur Musikästhetik vorgelegt hat, – vielleicht unter bewußter Anknüpfung an Schumanns Idee des „Ganzen" einer Variationskomposition – am schärfsten formuliert (seine Ausführungen sind nicht ohne Einfluß auf die Behandlung der Variation durch A. B. Marx geblieben):

Aesthetik d. Tonkunst, Bd. II (Jena 1841): Mit der Figuration war auch die Möglichkeit der Variation gewonnen. Unter diesem Namen verstehen wir eine Reihe von verschiedenen Gestaltungen eines melodischen Satzes durch Verwendung der Mittel, welche Figuration, harmonische Combination, contrapunctische Kunst darbieten; ein Thema erscheint in verschiedenen Formen ..., doch so, daß es immer als Grundlage erkannt und daraus abgenommen wird, wie der menschliche Geist umgestaltend einen Gedanken zum Gegenstand seiner freien Thätigkeit bei der Wahl der Formen zu machen vermag (355 f.).
Ist ein taugliches Thema gewählt, dann hat der Künstler die Reihe der Umgestaltungen ... zu schaffen und darin eine vollkommene Originalität und frische Lebenskraft zu zeigen. Dabei darf er das Thema nie außer Augen verlieren; denn wo dasselbe sich bis zum Unkenntlichen birgt oder unter Passagen und Sprüngen gänzlich verschwindet, hebt sich die Variation von selbst auf ... Einheit bedingt das Ganze, und zwar in zweifacher Hinsicht. Einmal nemlich geht Alles von der Grundlage aus, und nicht als fortschreitende Entwicklung [!], wie bei anderen Compositionen, sondern als abgeschlossene Wiederholung ... Ferner aber soll, wie selten dies auch beachtet wird, die Reihe der Veränderungen in sich ein einheitsvolles Ganzes bilden, die Anordnung muß so geschehen, daß die Theile in einem folgerechten und dies ist naturgemäßen Zusammenhang successiver Art stehen und aus dem einen Thema wirklich hervorgegangen scheinen (359 f.).

Lit.: K. von Fischer, C. Ph. E. Bachs Variationswerke, RBM VI, 1952.

(γ) A. B. Marx folgt in seiner Darstellung der Variation der Kochschen Gliederung in drei Gesichtspunkte: Gestaltung des Themas, die satztechnischen Mittel der Variation, „Die Kunstform der Variation":

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. III (Lpz. 1845): Der Name Variation bezeichnet, wie bekannt, die veränderte Darstellung irgend eines musikalischen Gedankens, z. B. eines liedförmigen Satzes. Dann wird bekanntlich mit dem Ausdrucke: Veränderungen oder Variationen auf ein Thema (oder: Thema mit Veränderungen) eine Komposition verstanden, die aus einem liedförmigen Tonstücke, – Thema genannt, – und mehrern Variationen desselben besteht. Dies ist also eine für sich bestehende Kunstform ... (51).

Diese Definition akzentuiert die formale Bezeichnungsfunktion des Terminus. In der theoretischen Fundierung der Formkonzeption aber ist Marx – vielleicht in didaktischer Absicht (vgl. ibid., 90) – eigentümlich zurückhaltend. An deren Stelle tritt die Orientierung an klassischen Mustern (vgl. Anhang D: „Beethoven's Muster-Variation" [sc. op. 120], 547 ff.). Zur Sicherung des formalen Zusammenhangs stellt Marx zunächst „äußere Regeln" auf:

Erstens halte man in der Ausdehnung der Komposition Maass ...

Zweitens halte man an der konsequenten Entwicklung der verschiedenen Sätze aus einander nur soweit fest, als daraus keine Einförmigkeit der Gestalten zu befürchten ist ...
Drittens wisse man bei Motiven, die kein zu langes Beharren rathsam machen, oder Thematen von ungünstiger Länge oder Konstruktion selbst innerhalb der einzelnen Variationen mit den Motiven oder der Weise ihrer Benutzung angemessen zu wechseln (80f.).

Diese Regeln, deren Geltung im folgenden am Beispiel von Mozarts Variationen über „Ah, vous dirai-je, Maman" (K.-V. 300e) exemplifiziert wird, sind als Regulativ gedacht für die Anwendung der satztechnischen Verfahren, die Marx vorher mit äußerster methodischer Konsequenz als Arten thematischer Arbeit vorgestellt hatte. Ohne ihre Konkretion an einem ‚Muster' Mozarts blieben sie verhältnismäßig leer. So fährt Marx nach seinen Erläuterungen zu Mozarts Beispiel fort:

Solche Behandlungsweise ist nicht blos in den mozartschen, sondern auch haydnschen, in den frühern beethovenschen und unzähligen neuern Variationen bis auf den heutigen Tag zu beobachten. Sie geht einfach aus der Natur der Sache hervor, dass auch das innerliche Gesetz unserer Kunstform zunächst auf sie hinführt, man also hier in der Uebereinstimmung der Meister nicht etwa ein Herkommen ..., sondern die Wirkung eines allgemeinen Vernunftgrundes erkennt ...
Der natürliche oder vielmehr kunstvernünftige Ursprung unsrer Kunstform ist nämlich – und hierauf leiten alle bisherigen Betrachtungen und Uebungen hin – kein andrer als der liebevolle Antheil des Komponisten an seinem Thema, und zwar an einem liedförmigen und in sich befriedigend abgeschlossnen ... Hier aber, in der Variationenform, ist es das Lied an sich allein, das unser Interesse festhält.
Der nächste Ausdruck dieses Interesses ist, dass wir bei ihm weilen, dass wir das liebgewonnene Lied wiederholen.
Nun aber ist es psychologisch unmöglich, lange bei der blossen Wiederholung zu verweilen ... Dann aber ist bei der Regsamkeit unsers geistigen Lebens ein innres Fortschreiten, selbst bei äussern Verweilen, nothwendig, ja unvermeidlich ... Und wenn wir nun diesem Wandel unsers innern Lebens ... Raum geben, ... so werden eben aus den Wiederholungen, die unsre Neigung uns abverlangte, Veränderungen.
Es versteht sich von selbst, dass Neigung und fortschreitende Stimmung mit ihren Aeusserungen nicht Gegenstand der Lehre und Uebung sein können. Eben so deutlich erkennt man aber in diesen Seelenzuständen den Urgrund der Kunstform und aller ihrer Regeln und Hervorbringungen ... (84f.).

Aus dem Primat thematischer Arbeit, welche die Arten variativer Verfahren bereitstellt, resultiert für Marx ein gewisser Zwiespalt zwischen satztechnischer Methode und Form, die selbst nicht als Resultat der Methode erklärt werden kann. Daher wählt Marx anstelle einer logischen Begründung, wie er sie für die Sonatensatzform als ‚dialektischen Prozeß' (vgl. C. Dahlhaus 1984, 82ff.) gegeben hat, eine psychologische Begründung der Form; es ist weniger das denkende als das fühlende Subjekt, das sich in der „Kunstform" der Variation ausdrückt. Entsprechend wird die Begründung für die Beschaffenheit des zugrunde liegenden Themas modifiziert. Wurde früher eine einfache Melodie – vorzugsweise liedhaften Charakters – deshalb gefordert, weil dies ein Wiedererkennen des Themas in den Variationen erleichtert, so rückt bei Marx das Wort Lied ins Zentrum. Zunächst spricht er zwar von liedförmigem Thema, aber dieser Ausdruck hat zweifache Funktion. Einmal verweist er auf einen vorher explizierten Satztypus, zugleich aber bereitet seine Verwendung den Weg, diesen Ausdruck zu dem affektiv besetzten Wort „Lied" zu verkürzen, das als „liebgewonnenes" die psychologische Begründung liefert für die Wiederholungen, die mittels des entgegenstehenden Prinzips der motivischen Arbeit zu „Veränderungen" werden.

J. Chr. Lobes Erörterungen der Variation stehen in noch stärkerem Maße als die von Marx im Banne thematischer Arbeit. Während er in seiner *Compositionslehre oder umfassenden Lehre von d. thematischen Arbeit* (Lpz. 1844), deren Titel schon Programm ist, auf das Wortfeld „Variation" so gut wie ganz verzichtet, wenngleich er den Gegenstand behandelt (vgl. unten, V. (2)), widmet er der „Variation" in seinem *Lehrbuch d. mus. Compos.* Bd. I (Lpz. 1850) ein eigenes Kapitel. Allerdings hat sich nur Lobes Bezeichnungsweise geändert; nach wie vor versteht er Variation als satztechnisches Prinzip, das Formproblem gerät nur beiläufig in den Blick:

Wir beginnen mit der Variation eines Thema's, welche zugleich eine wirkliche Kunstform ist ... Als Muster nehmen wir die Variationen aus dem Beethovenschen A dur-Quartett (Nr. 5) [op. 18, Nr. 5, 3. Satz] vor ... (168).

Die thematische Zentrierung als formbildendes Moment ist zwar in Lobes Erläuterungen zu Beethovens Quartettsatz impliziert, wird aber nur am Schluß des Kapitels ausdrücklich angesprochen:

Die Ausführung einer Variation zeige überall Aehnlichkeit, zugleich aber auch Verschiedenheit mit dem Modell (198).

In Fr. Th. Vischers *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* hat K. R. Köstlin, der die spezielleren Ausführungen zur Musik beisteuerte, versucht, entgegen der verbreiteten Vorstellung von der größeren Nähe des Rondos zur Sonatenform die Variationsform als vergleichsweise entwickeltere Form zwischen Rondo und Sonate einzuordnen (in der Abhebung mus. Formen von solchen der bildenden Kunst und in der Darstellung des Variierens als einem Prozeß zwischen Allgemeinem und Besonderem zeigt sich der Einfluß von F. Hand):

op. cit. III, 2, 4. H. *Die Musik* (Stuttgart 1857): Die Variation ist die erste Hauptart der auf dem Prinzip der Entwicklung oder thematischen Ausführung beruhenden Form der cyclischen Musik. Sie steht einerseits dem einfachen homophonen Kunstwerk am nächsten, indem sie nichts ist als ein in gleicher Tonart mit mannigfachen Veränderungen sich wiederholender melodischer Satz; sie bildet andrerseits den entschiedensten, an die polyphone Musik erinnernden Gegensatz zu aller blos durch Aneinanderreihung von Tonsätzen oder blos durch Erweiterung entstehenden Musik, indem in ihr der ganze musikalische Inhalt durch Entwicklung des Thema's zu neuen Formen erzeugt und höchstens am Anfang und Schluß selbständigere, obwohl mit dem Thema verwandte Sätze angefügt werden ...; die Variation ist möglich durch die Unbestimmtheit und Freiheit der musikalischen Formen im Gegensatze zu den plastischen und malerischen, sie ruht darauf, daß ein und derselbe Gedanke, wenn nur die Ton- und Taktfolge im Allgemeinen festgehalten wird, doch in verschiedener Figurirung, Rhythmisirung ... erscheinen kann. Die ursprüngliche Tonfolge

scheint hinter allen diesen Veränderungen durch, wie die Gesammtrichtung einer gewundenen Linie immer sichtbar bleibt, auch wenn sie an einzelnen Puncten im Kleinen vielfach gebrochen und geschlängelt dargestellt wird; der Inhalt bleibt derselbe, die Form ändert sich ..., und auch der ganze Cyclus von Variationen soll nicht blos ein Aggregat, eine Kette sein, in der alle Ringe gleich sind, sondern es soll ein Fortschritt vom Einfachern zum Zusammengesetztern ... sich darstellen (957f.);

... ein Ganzes von Variationen zerfällt in selbständige Stükke, die einander verwandt, aber jedes wieder ein Ganzes für sich sind. In dieser Beziehung gehört die Variation selbst wieder der aggregatartigen Musikform an, sie hat zu wenig Continuität, Fluß und ungehemmten Fortgang. Wie das Rondo zur Variation forttreibt, damit strengere und zugleich reicher entwickelte Gedankeneinheit erzielt werde, so treibt die Variation zu einer noch höheren Kunstform fort, welche Gedankeneinheit hat ohne Einförmigkeit, reiche Gedankenentwicklung ohne Zersplitterung in selbständig variirende Stücke (960).

Lit.: C. DAHLHAUS, Ästhetische Prämissen d. „Sonatenform" bei Adolf Bernhard Marx, AfMw XLI, 1984.

(δ) Durch die Kompositionslehren, die um die Mitte des 19. Jh. entstanden sind, wurde der Formtypus „Thema und Variationen" in den Kanon der klassischen Formen aufgenommen. Als Folge dieser Kanonisierung TRETEN VERSUCHE, SEINE EINHEIT ÄSTHETISCH ZU BEGRÜNDEN, ZUGUNSTEN BLOSSER BESCHREIBUNG ZURÜCK.

Die Ausführungen von Marx zur Variation prägen den Art. *Variationen* von A. Reißmann:

Mendel/ReißmannL, Bd. X (Bln 1878): *Variationen, Variazioni* (*Tema con Variazioni*), heissen bekanntlich die veränderten Darstellungen eines meist einfachen, in Form des Liedes oder Tanzes gehaltenen Satzes. Der zu variirende Satz heisst Thema; er unterscheidet sich von dem Motiv, das bei den fugirten Sätzen auch Thema heisst, dadurch, dass er ein für sich bestehendes Tonstück ist, das sich selbst ausspricht in vollster Verständlichkeit, auch ohne die Variationen ... Das Thema der Variationen legt seinen Inhalt auch ohne sie vollständig dar, dieser erlangt durch sie nur eine allseitigere Beleuchtung und demnach allerdings auch eine Vertiefung. Es ist klar, dass dies nicht in einer Variation erreicht werden kann und so wird das Thema mit Variationen zu einer besonderen Kunstform, welche sowohl für sich, als auch als Theil einer grössern Form stehen kann (456).

Die Tendenz von Marx, ästhetische Bestimmungen durch Muster zu ergänzen oder gar zu ersetzen, verstärkt sich in der komprimierten Darstellung von Reißmann – darin ein typisches Dokument des Historismus. Anfangs werden zwar die drei, seit Koch üblichen Gesichtspunkte der Darstellung genannt, nämlich „das Thema, die Mittel der Veränderung und endlich die Anordnung der einzelnen Variationen" (ibid.). Im folgenden ist nur kurz von der Eigentümlichkeit des „abgeschlossenen Liedsatzes", von der Anordnung aber überhaupt nicht mehr die Rede. Die „Mittel der Veränderung" bilden das Kriterium, unter dessen Gesichtspunkt ein geschichtlicher Abriß erfolgt, der von Scheidt bis Schumann reicht. Was Variation und die Form, die durch sie sich bildet, sei, wird anhand historischer Beispiele festgelegt. Der – historisch gewachsene – Widerspruch zwischen Terminologie und Stand der Kompositionstechnik wird hingenommen und mit einem Verweis auf die kanonisierte Form überspielt:

A. Richter, *Die Lehre von d. thematischen Arbeit* (Lpz. 1896): Variation, d. h. eben Veränderung, ist eigentlich jede veränderte Darstellung ursprünglicher Gedanken, mithin gehört auch die thematische Arbeit dazu. Man hat aber die Begriffe abgegrenzt und versteht unter Variation vornehmlich eine bestimmte Kunstform, der ein Thema, d. h. ein liedartiger Satz ... zu Grunde liegt (84).

Die Frage des Zusammenhangs wird von Richter nur als Kritik an zeitgenössischer Produktion berührt und anschließend mit einem Beispiel abgetan, in dem die Verwirklichung von Zusammenhang zwar impliziert ist, in dessen Analyse jedoch nicht zur Sprache kommt:

Tonstücke zufällig zusammengestellt, aber von heterogener, wenn auch noch so geistvoller Beschaffenheit sind noch lange keine Variationen, weil sie zufällig Tonart und Metrum gemeinsam haben, denen aber sonst die eigentliche geistige Verwandtschaft und der logische Zusammenhang fehlen.

Wir geben hier eine Analyse der Variationen op. 26 von Beethoven ... (94f.).

In H. Riemanns *Großer Kompositionslehre*, in deren erstem Bd. *Der homophone Satz* (Bln u. Stuttgart 1903) „Die Mittel der Variierung einer Melodie" in einem eigenen Kap. behandelt werden (134ff.), wird das Formproblem ebenfalls nur ganz peripher angesprochen:

Ausschmückung bedeutet doch das fortgesetzte Bewußtbleiben der Identität des Sinnes der komplizierteren und der einfacheren Formen derselben Idee (134);

Die Durchführung einer Manier für eine ganze Variation hat den Sinn, daß sie den einzelnen Variationen gegen einander eine gewisse Selbständigkeit verleiht, sie zu gegen einander kontrastierenden Einzelsätzen eines Ganzen macht, dessen Einheit das zu Grunde liegende Thema bildet (143).

Klar tritt hier das Denken in Kontrasten, wie es sich an der Sonatenhauptsatzform ausgebildet hatte, zutage:

Eine bestimmte Grenze zu ziehen, wie weit mit solchen Abweichungen gegangen werden kann, ist wohl nicht möglich; doch ist selbstverständlich durch den Begriff der Variation die Erkennbarkeit des Themas zur Pflicht gemacht (146).

Für die Kompos. von Variationen gibt Riemann dem „Schüler" zwei Regeln an die Hand, die seine Anmerkungen zum Formaspekt zusammenfassen:

1. daß das Thema fortgesetzt die Richtung der Entwicklung bestimmt, und 2. daß jede Variation in sich konsequent bleibt (170).

In der Definition, die V. d'Indy von der als Variation bezeichneten Form gibt, ist das Moment der Entwicklung, das etwa A. von Dommer betont (zit. unten, IV. (2)(b)(γ)), intensiviert zu logischer Folge; entsprechend rangiert die Variationsform in der Hierarchie der Formen, deren Kriterium ihre mus. ‚Logik' bildet, zwischen Suite und Sonate (vgl. Köstlin oben, IV. (2)(a)(γ)):

Cours de Compos. mus., Bd. II, 1 (Paris 1909): La Variation consiste en une succession logique d'expositions intégrales d'un même Thème, offrant chaque fois un aspect rhythmique, mélodique ou harmonique différent, sans cesser d'être reconnaissable; en tant que *forme de composition*, elle est en général destinée *à un seul* instrument récitant ...; à ce titre, la forme Variation constitue le corollaire et le complé-

ment indispensables de la forme Suite et de la forme Sonate (435).

Im Unterschied zu manchen seiner Zeitgenossen ist für d'Indy das spezifische Moment der Variationsform nicht mit thematischer Arbeit verknüpft, darin einer durchaus franz. Tradition folgend, sondern als Form von der diminuierenden Ausschmückung abgeleitet:

la *Variation* dite *décorative*, la seule d'ailleurs qui ait constitué, par elle-même, une *forme de composition* (436).

Andere variative Verfahren (vgl. unten, V.) gehören wesentlich anderen Formen und Formprozessen zu. Die Formenlehre des 19. Jh. mündet in dem weit verbreiteten Standardwerk von H. Leichtentritt und findet, soweit sie eine Klassifikation von Formtypen verfolgt, in ihm ihren Abschluß. Leichtentritts Besprechung der Variationsform in dem Kap. *Thema mit Variationen* bestätigt die Tendenz des späteren 19. Jh., das Problem der Form in eines der Satztechnik aufzulösen und eine ästhetische Fundierung durch die Besprechung mustergültiger Werke zu ersetzen:

Mus. Formenlehre (Lpz. [1911] [6]1964): Größer angelegte Variationenwerke verlangen einen besonders sorgsamen Aufbau. Die Höhepunkte müssen wohl vorbereitet und an der richtigen Stelle eingeführt werden. Gern schreibt man die Variationen paarweise, so daß oft zwei nebeneinanderstehende Variationen miteinander nahe verwandt sind. Dafür bieten Beispiele Beethovens 32 Variationen in c moll [WoO 80] ... Es seien die Beethovenschen c moll-Variationen des näheren betrachtet. Auch hier besteht, wie gewöhnlich, die Variation aus der Durchführung eines bestimmten Motivs auf dem harmonischen Gerüst des Themas. Die 33 [recte: 32, sofern man nicht ,strophische' Zählung unterstellt; vgl. oben, IV. (1)(c)] Variationen sind deutlich in vier Hauptteile gegliedert ... (108).

Es bleibt der Widerspruch zwischen der Übernahme von Termini, die ursprünglich der Sprache der Sonatenhauptsatzform angehören („Durchführung eines bestimmten Motivs"), und einer Formvorstellung von Variation als Reihung, die sich in der reihenden Beschreibung satztechnischer Möglichkeiten und mustergültiger Beispiele aus der Geschichte der Musik reproduziert.

(b) Die inhaltliche Bestimmung dessen, was unter Variation als Form zu verstehen ist, erfolgt nicht nur über die Beschreibung thematischer Zentrierung, sondern auch über die Differenzierung der Variationen untereinander; beide formbildenden Momente werden in den meisten Quellen angesprochen, ohne daß hier auf die unterschiedliche Akzentuierung näher eingegangen werden kann. Unterschiedliche Arten der kompositorischen Differenzierung bewirken auch eine Differenzierung des Begriffs Variation, die sich in der polarisierenden Gegenüberstellung der Ausdrücke Formal- und Charaktervariation niederschlägt. Die Eigentümlichkeit der einzelnen Variationen wird häufig mit „Charakter" bezeichnet. Obwohl die Bedeutung dieses Wortes in diesem Zusammenhang sehr stark changiert, bietet es, indem es das Wort „Manier" (Stil) verdrängt, einen Anhaltspunkt dafür, daß die Unterschiedlichkeit weniger unter dem Aspekt der bloßen Schreibweise, sondern zunehmend dem ihrer Wirkung betrachtet wird (zur unterschiedlichen Bedeutung von Charakter, vor allem im 18. Jh., zwischen „von Künstlern erdichteter Figur, die etwas bedeutet", und dem „bis heute erhalten gebliebenen sittlichen und psychologischen Sinn" siehe Chr. Seidel 1971, 984 ff., und M. Schmidt 1981). Aus diesem Sprachgebrauch erwächst die terminologische Tradition, strenge und freie Variationen als Figural- und Charaktervariationen zu unterscheiden. Die Abgrenzung zwischen beiden Idealtypen wechselt mangels verbindlicher Kriterien, so daß beispielsweise ein und dieselbe Kompos. Beethovens von verschiedenen Autoren dem einen oder anderen Typ zugeordnet wird.

(α) Im 18. Jh. dient das Wort Charakter zur Beschreibung der Differenzierung von Variationen, ohne daß damit auf einen satztechnischen Unterschied zwischen Figural- und Charaktervariationen abgehoben würde. In einem vielleicht vereinzelten, jedenfalls verhältnismäßig frühen Beleg, der Rezension von C. Chr. Hachmeisters *Clavierübung* durch Fr. W. Marpurg, klingt sogar die Vorstellung an, der Charakter einer Variation werde vor allem von Elementen bestimmt, die nicht zum Tonsatz im eigentlichen Sinne gehören:

Historisch-Kritische Beytr. zur Aufnahme d. Musik, Bd. I (Bln 1754): Da der Herr Verfasser darinnen die Characters verschiedener andern Stücke nachahmen wollen: So hat es nichts anders seyn können, als das er die Zeitmasse der Bewegung, die man sonst in dergleichen Veränderungen beyzubehalten pfleget, unterbrechen und also von der bisherigen Gewohnheit in diesem Stücke abgehen müssen (52).

Wahrscheinlich ist die Bezeichnung Charakter für die Eigentümlichkeit einer jeden Variation aus dem franz. Schrifttum ins dtsch. übernommen worden. Im Unterschied zu S. de Brossard, der sie noch nicht verwendet, fügt J. J. Rousseau in seinem Lexikon der an Brossard orientierten Erklärung des Begriffs Variation ausdrücklich hinzu:

RousseauD (Paris 1768): A quelque degré qu'on multiplie & charge les *variations*, ... il faut en même tems que le caractère de chaque *variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui (531).

Die Ausdrücke „attention" und „ennui" verweisen darauf, daß in diesem Zusammenschluß von „Variation" und „caractère" noch die psychagogische Tradition des Varietas-Begriffs wirksam ist (vgl. oben, III. (1)(c)).

Das Wort Charakter wird hin und wieder auch in der Funktion verwendet, ein einheitsstiftendes Moment (vgl. oben, IV. (2)(a)(α)) an Variationen zu bezeichnen:

Anon., Rezension von Beethovens Klaviervariationen in c-moll, op. 36 (AmZ X, 1807–08): Er nimmt dies kurze, höchst einfache Thema ... und verändert dies mit grossem Reichthum harmonischer Kunst und gewaltigem Apparat an Figuren aller - zum Theil auch sehr wunderlicher Art, ... bleibt aber im Ganzen immerfort dem ernsten, schwermüthigen Charakter des Thema's getreu, so dass man die wechselnden Gegensätze, die diese Variat. gegen einander meistens bilden, ansehen und geniessen kann, wie eine lange Reihe Bilder, dergleichen alte orientalische Dichter aufstellen, und wovon alle denselben Gegenstand, aber von verschiedenen und einander entgegenstehenden Seiten, darstellen (94 f.).

Im selben Heft der AmZ erschien auch eine Rezension von A. Reichas *L'Art de varier, ou 57 Variations pour le Pianoforte* (Lpz. o. J. [1803–04?]), in der nach H. Chr. Koch die formbildenden Momente Thema, Art der Abwandlung und Anordnung der Abwandlungen kritisch gegen Reicha ins Feld geführt und die Charaktere der Variationen als unterscheidendes Moment angeführt werden:

Nach dem, was die klassischen Tonkünstler für diese Gattung der Komposition geliefert haben, lässt sich über die Kunst zu variiren wenigstens, und zuvörderst soviel abstrahiren, dass 1) das Thema, leicht fasslicher und besonders angenehmer Gesang seyn müsse; 2) dass die Veränderungen nur Ueberkleidungen des wesentlichen Gesanges seyn, wenigstens keineswegs zur Entstellung desselben gereichen dürfen. Sie sollen gleichsam lauter Anzüge – aber charakterisirende – einer Person seyn, welche uns immer und mehr interessiren will. Hiezu gehört aber 3) dass diese Veränderungen nicht nur so beschaffen, sondern auch so geordnet seyen, dass sie die Aufmerksamkeit durchaus fesseln, welches letztere vorzüglich geschehen wird, theils durch Kontrastiren der Charaktere, theils durch periodisch steigende Schwierigkeiten in der Darstellung (141 f.).

Koch nennt im zweiten der drei grundlegenden Formmomente der Variation, die vom hörenden Subjekt her gedacht sind („Sollen dergleichen Veränderungen gute Wirkung thun"), die Eigentümlichkeit der einzelnen Variation Charakter:

KochL (Ffm. 1802): 2) müssen die Veränderungen in Ansehung ihres besonderen Charakters abwechselnd seyn, das heißt, es dürfen nicht lauter schwärmende oder brillante Veränderungen unmittelbar auf einander folgen, sondern zwischen zwey oder mehrere brillante muß immer wieder eine von sanfterm Charakter eingeschoben werden (1630).

Derselbe Sachverhalt wird zu Beginn des 19. Jh. auch als eine Art Modeerscheinung angesprochen:

GerberL (Lpz. 1812): Bey einer andern Gelegenheit gestand mir Fasch, daß er der erste gewesen sey, welcher in die gegenwärtig beliebten Variationen mehrere Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit der Charaktere gebracht habe (II, 87).

Eine Umdeutung des Wortes Charakter, so wie es bisher in mus. Zusammenhang gebraucht wurde, nimmt R. Schumann in seiner berühmten Besprechung von Chopins Klaviervariationen über „Là ci darem la mano", op. 2 vor, indem er die herkömmliche Bedeutung überblendet mit der dramaturgischen von ‚dramatis persona' und dabei gleichzeitig anknüpft an die gängige Metapher, daß in Variationen gleichsam Personen geschildert würden:

Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker (Lpz. [5]1914): „Chopins Variationen", begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um ... die Variationen, der Schlußsatz und das Adagio, das ist freilich etwas – da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charaktere ..." (ed. Kreisig I, 5);
vgl. die Äußerung aus dem Jahre 1831 in den *Tagebüchern*, Bd. I (Lpz. 1971): Eusebius sagte: Don Juan, Zerline, Leporello u. Masetto, wären die handelnden Personen in den Variationen (ed. Eismann 351).

(*β*) In dem Maße, in dem die Diminutionspraxis im Sinne der Intervallvariation allmählich weniger durchsystematisierten Verfahren des Variierens wich und zugleich mit dem Wechsel von der Generalbaß- zur Melodievariation aber die Verbindlichkeit einer bestimmten Gestalt als Modell wuchs, ergaben sich mögliche Abstufungen der Ähnlichkeit zwischen Thema und Variation. Terminologisch dokumentiert sich dies in der UNTERSCHEIDUNG VON STRENGEN UND FREIEN VARIATIONEN.

In diese Richtung geht beispielsweise G. J. Voglers Bemerkung:

Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule II (1779–80): Die achte Veränderung ist die ausschweifendste ... Zwischen den soliden Veränderungen dienet diese freie (Variazione Strampa) zur Abwechslung (118 f.).

Es scheint, als sei die Bezeichnung „freie Variation" in der Auseinandersetzung zwischen ital. Generalbaß- und franz. Melodievariation entstanden und dann auf unterschiedliche Ähnlichkeitsgrade zwischen Thema und Variation übertragen worden.

Wird die „freie Variation" von Vogler noch als Ausnahme innerhalb einer Reihe strengerer Variationen behandelt, so widmet ihr J.-J. de Momigny bereits im Rahmen seines Kap. *Variation* eine „Section II":

Cours complet d'harmonie et de compos., Bd. II (Paris 1806): Dans les *Variations libres*, on ne suit pas servilement le thème dans tous ses contours et sinuosités, on se contente d'en conserver assez et le rhythme et l'Harmonie pour que ce thème ne sorte pas de la tête de l'auditeur.
Dans ces variations, les compositeurs qui connaissent leur art, se créent un ou plusieurs desseins auxquels ils s'astreignent (613; vgl. auch 610 u. 611).

Die Unterscheidung zwischen strengen und freien Variationen wird lexikalisch (anscheinend erstmalig) in der SchillingE (Bd. VI, Stuttgart 1838) erfaßt:

Art. *Variation*: Nun wird ein Thema entweder so variirt, daß jede auf obige Art modificirte Wiederholung desselben einen für sich bestehenden, ohne Beziehung auf die übrigen Veränderungen, in sich abgeschlossenen Satz, von durchaus gleichem rhythmischem Umfange wie das Thema, bildet, oder so, daß man dabei nicht so streng auf das Thema, sowohl in Hinsicht der zum Grunde liegenden Melodie als des Umfanges, Rücksicht nimmt ... Im ersteren Falle nennt man den Satz streng variirt ... Im letzteren Falle aber nennt man diese Veränderungen freie Variationen (741).

Die terminologische ‚Nahtstelle' zwischen der Tradition, die Eigentümlichkeit einer Variation als ihren Charakter zu bezeichnen, und der Tradition, unterschiedliche Arten von Variation zu unterscheiden, findet sich in F. Hands Musikästhetik:

Aesthetik d. Tonkunst, Bd. II (Jena 1841): Verfolgen wir die ästhetische Aufgabe bei der Variation in's Besondere, so zeigt sich, daß sie auf Einheit einer vielgestaltigen Mannichfaltigkeit, auf origineller Neuheit, auf charakteristischer Zeichnung beruht; ja dieser Letzteren sollte ein so gültiger Antheil zufallen, daß man diese Kunstform unter die Charakterstücke zählen könnte ... Auf dem einen Wege wählt der Künstler einen Satz oder Gedanken und ertheilt demselben, ohne über ihn hinaus zu gehen, eine Aus- und Umbildung, indem er freie Figurirung, Umgestaltung ... hinzutreten läßt, und so darthut, in wie mannichfaltiger Gestalt dieser eine Gedanke ausgesprochen werden kann, oder in wie weit ein reflectirendes Gefühl Erweiterung und Bedeutung gewinnt. Der Gedanke des Themas wird verallgemeinert ... Auf dem anderen Wege wird die Variation zur charakteristischen Zeichnung, ... so daß jede einzelne Wiederholung ein besonderes Charakterbild darbietet. Der Gedanke wird individualisirt ... er kann als die Grundmelodie eines ganzen Lebens ... behandelt werden. Dort be-

trifft die Aufgabe vorzüglich formale, hier charakteristische Schönheit (357 f.).

An die Unterscheidung von formaler und charakteristischer Schönheit, die Hand auf verschiedene Arten der Variation anwendet, knüpft A. B. Marx bei Prägung der Termini „Formal-Variation" und „Karakter-Variation" an:

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. III (Lpz. 1845): Die bisher bezeichneten Wege der Veränderung [sc. der Hauptstimme, der Modulation, der Form der Begleitung, des Tongeschlechts und des Rhythmus] wollen wir (in Ermangelung eines bessern Namens) die Formal-Variation nennen.
Mit den Aenderungen der Kunstform, des Themas, die oben (S. 55) zuletzt aufgeführt sind und die wir die Karakter-Variation nennen wollen, sind die Umwandlungen der Form des Themas in verschiedne andre Kunstformen bezeichnet, die Verwandlung der unbestimmten Liedform in die Formen des Marsches, eines Tanzes, in die ... Rondo- und Sonatenform, in die polyphonen Formen der Figuration, des Kanons und der Fuge (56);
Dass diese, in Ermangelung treffenderer gewählten Ausdrücke nicht scharf bezeichnen, dass die sogenannte formelle Variation auch zu karakteristischer Umwandlung gedeihen kann, – oder vielmehr niemals anders zur Ausführung kommen sollte, und dass umgekehrt gar oft die Kunstform karakterlos verwandelt worden ist und noch werden wird, sei sogleich zugestanden (57);
Dass der Ausdruck Karakter hier besonders auf die Kunstform bezogen werden soll, ... ist bereits S. 56 gesagt. Sei auch der Ausdruck nicht vollkommen bezeichnend, so ist er doch in so fern zu rechtfertigen, als die Kunstform eines Satzes der allgemeinste Ausdruck seines Inhalts, mithin das allgemeinste Karakterzeichen ist. So verschiednen Inhalts auch alle Märsche, oder alle Fugen unter einander sind, so ist doch schon das Erste und Nächst-Entscheidende zur Karakterisirung eines Satzes gesagt, wenn wir aussprechen können, er gehöre der Marschform oder der Fugenform an. Er ist damit von einer ganzen Masse andrer Tonstücke wesentlich unterschieden (72).

Die Unterscheidung von Marx zielt nicht, oder nicht primär auf zwei verschiedene Formtypen von „Thema mit Variationen", sondern auf unterschiedlich geformte Teile innerhalb des Formtypus. Marx meint (noch) nicht den Unterschied zwischen figuraler Variation, die die Periodengliederung des Themas bewahrt, und motivischer Variation, die sie auflöst, wenngleich diese Auflösung eine sekundäre Folge der „Karakter-Variation" sein kann, wenn z. B. eine „Liedform" in eine „Fugenform" verwandelt wird.

(γ) Der Terminus Charaktervariation ist im 19. Jh. WENIGER DURCH MOMENTE DER SATZTECHNIK ALS DURCH SOLCHE DES AUSDRUCKS bestimmt, wobei in der Marxschen Definition Ausdruck nicht als Inhalt der Form entgegengesetzt, sondern durch diese vermittelt erscheint („die Kunstform" ist „der allgemeinste Ausdruck seines Inhalts").
Dies bestätigt auch Marx' Kommentar zu L. van Beethovens *Diabelli-Variationen* op. 120 und C. M. von Webers *Sieben Variationen über ein Zigeunerlied*. Beethovens Werk, mit dem heute meist der Übergang zur motivischen Variation angesetzt wird, kündigt Marx als „Muster-Variation" an, wiewohl er – vermutlich im Blick auf die motivische Zersplitterung des Themas – einschränkt:

op. cit.: Nicht den Irrgängen des einsamen, oft ganz in sich versunkenen Meisters haben wir nachzuspüren; in aller ihm schuldigen Ehrfurcht lassen wir schweigend auf sich beruhen, was wir uns noch nicht (vielleicht auch nie) aneignen können (541).

Webers Variationen werden von Marx – wie vorher schon von Hand (*op. cit.*, 362) – als Beispiel für „Karakter-Variationen" besprochen; und zwar scheint es – ähnlich dem Schumannschen Sprachgebrauch – das gleichsam biographische Moment (vgl. Hand, *op. cit.*, 358: das Thema „kann als die Grundmelodie eines ganzen Lebens behandelt werden") dieser Variationen zu sein, das sie als diesem Typus zugehörig qualifiziert:

op. cit.: Eine eigenthümliche Seite hat C. M. v. Weber der Variation im höhern Sinn abgewonnen. Während er in einigen Arbeiten dieser Art ... nur dem reinmusikalischen Entwickelungsgang ... folgt, scheint er bei ... den Variationen ... auf ein ... Zigeunerlied von äusserlich angeregten Vorstellungen geleitet worden zu sein, in den einzelnen Variationen Momente aus jenen Lebenszuständen des leicht dahin in alle Weite ziehenden Kriegers ... und des nomadischen, von seiner List und Kühnheit in wilder Grazie und Kraft das Leben gewinnenden Zigeunervolks aufgegriffen und in seinen Weisen angedeutet zu haben (547).

Daß die terminologische Differenzierung verschiedener Arten von Variation um die Mitte des 19. Jh. einerseits vom Stand des Komponierens her aktuell war, andererseits aber von der eher ästhetisch als satztechnisch fundierten Unterscheidung zwischen Formal- und Charaktervariation nicht recht getroffen wurde, geht aus den verstreuten Äußerungen von J. Brahms zu diesem Problem hervor. Ausgangspunkt ist für ihn die Erfahrung, daß zwischen dem strengen Verständnis der Variationsform, das sich an der Tradition orientiert, und der eigenen kompositorischen Praxis eine Diskrepanz besteht:

Brief an J. Joachim (Juni 1856): Ich mache manchmal Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müßten strenger, reiner gehalten werden.
Die Alten behielten durchweg den Baß des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei ...
Ich muß aber manchmal finden, daß Neuere (wir beide!) mehr (ich weiß nicht rechte Ausdrücke) über das Thema wühlen. Wir behalten alle die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nichts Neues daraus, sondern beladen sie nur. Aber die Melodie ist deshalb gar nicht zu erkennen.
Ich verstehe es nicht einmal, wie ich's hier geschrieben habe ... (*Briefwechsel* V, hg. von A. Moser, Bln [1908] ³1921, 150 f.).

Die Sprachnot, der sich Brahms durchaus bewußt ist, resultiert daraus, daß die Fachwörter, die ihm zur Verfügung stehen, und die mus. Sachverhalte, die er benennen will, nicht zusammenstimmen. Brahms spricht von der Variation*en*form; indem er ihre Strenge postuliert, verfällt er in den Plural – Ausdruck der additiven Struktur jener Form in „strengem" Verstande, die mit dem prozessualen Formbegriff des 19. Jh. kollidiert. Ebenso gebrochen erscheint die Verwendung des Themenbegriffs für die Kompositionsweise der „Alten", deren „eigentliches Thema" nicht mit dem übereinstimmt, was die Zeitgenossen unter Thema verstehen. Deren melodisch orientierter Themenbegriff führt zu dem merkwürdigen Widerspruch, daß diese „Melodie" im Sinne the-

matischer Zentrierung vom Komponisten einerseits bewahrt wird, vom Hörer andererseits nicht mehr zu erkennen ist. Die seinerzeit von Koch formulierte Balance zwischen Wahrung und Veränderung entspricht nicht mehr den neuen Kompositionsverfahren. Noch zwanzig Jahre später kommt Brahms auf dieses terminologische Dilemma – diesmal mit einem eigenen Lösungsvorschlag – zu sprechen:

Brief an E. von Herzogenburg (20. August 1876): Dann würde ich vielleicht über Variationen überhaupt schwatzen, und daß ich wünschte, man unterschiede auch auf dem Titel: Variationen und etwas anderes, etwa Phantasievariationen oder wie man denn sonst – fast alle neueren Variationenwerke nennen wollte. Ich habe eine eigene Liebhaberei für die Form der Variation und meine, diese Form könnten wir wohl mit unserm Talent und unsrer Kraft noch zwingen.
Beethoven behandelt sie ungemein streng, er kann auch mit Recht übersetzen: Veränderungen. Was nach ihm kommt, von Schumann, H.[erzogenburg] oder Nottebohm, ist etwas anderes. Ich habe gegen die Art so wenig wie, selbstverständlich, gegen die Musik. Aber ich wünschte, man unterschiede auch durch den Namen, was der Art nach verschieden ist (*Briefwechsel* I, hg. von M. Kalbeck, Bln [1907] [3]1921, 7 f.).

An diesem strengen Verständnis des Formtypus hält noch A. Schönberg fest:

Brahms, der Fortschrittliche (1933/1947), in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Gesammelte Schriften I, hg. von. I. Vojtěch (Ffm. 1976): Es gibt sogar Komponisten, die von den Merkmalen des Themas in den Variationen wenig beibehalten – ein seltsamer Fall: warum sollte man eine derart strenge Form benutzen, wenn man nach dem Gegenteil strebt? (62; vgl. W. Breig 1984, 364).

Die Unterscheidung zweier Arten von Variation wird zwar in der 2. Hälfte des 19. Jh. zu einem Topos der Formenlehre, doch sind weder Terminologie noch Kriterien der Unterscheidung einheitlich:

DommerL (Heidelberg 1865): Die Variationen selbst sind von zweierlei Art; entweder sind es *a*) nur einfache Veränderungen vorzugsweise der Melodie, auch der Harmonie und Rhythmik ... Diese Art von Veränderungen kann sehr geistvoll, characteristisch und interessant sein ...; aber sie sind doch nichts anderes als ein blosses Umschreiben, Vermannigfaltigen oder Ausschmücken des gegebenen Thema, ... ohne selbständige Periodenbildung und Entwickelung, keine fortschreitende Durchbildung und Ausgestaltung des Gedankens seinem vollen innern Gehalte nach. Oder die Variationen sind – *b*) freier behandelt, ... wirkliche Um- und Ausgestaltung des Thema in tieferer Bedeutung ... Die Variationen sind eine Reihe von Gestaltungen, welche, ohne den gemeinsamen Ursprung aus einem Grundgedanken verkennen zu lassen, doch als Gebäude von eigenartiger Selbständigkeit erscheinen, in denen der Grundgedanke eine wirkliche Entwickelung erlebt (905);
A. Richter, *Die Lehre von d. thematischen Arbeit* (Lpz. 1896): Man teilt die Variationen ein in strenge und freie, doch lassen sich die Grenzen ziemlich schwer bestimmen. Betreffs ihrer Gestaltung kann man 2 Arten unterscheiden:
1. Die Melodie wird gar nicht oder nur wenig geändert; alle Veränderung betrifft daher nur die Begleitstimmen.
2. Die Melodie wird geändert. In dieser Weise ist die grösste Zahl der Variationen in Kunstwerken von Wert gehalten (94).

Die Veränderung der Periodenstruktur als Kennzeichen freier Variationen wird ausdrücklich erst von H. Riemann als „Erweiterung und Verkürzung des Satzbaues" angesprochen:

Große Kompositionslehre, Bd. I: *Der homophone Satz* (Bln u. Stuttgart 1903): § 5. Freiere Formen der Variierung, Wechsel der Tonart, Taktart und des Tempo. Erweiterung und Verkürzung des Satzbaues.
Wir haben bereits mehrmals Beispiele der Variierung anführen müssen, in denen neben anderen Mitteln auch der Wechsel des Tongeschlechts den Spezialcharakter der einzelnen Variationen bestimmt ... Wir gehen nunmehr dazu über, auch die Mittel einer freieren Variierung einer Melodie in Betracht zu ziehen, welche man zusammenfassend etwa bezeichnen kann als Veränderungen des Charakters des Themas (159).

Aus der Entwicklung der Variationstechnik um die Jahrhundertwende (R. Strauss, M. Reger) zieht H. Leichtentritt die Konsequenz, indem er thematische Zentrierung nur mehr als Merkmal der „ornamentalen Variation" begreift:

Mus. Formenlehre (Lpz. [1911] [6]1964): Der eben angedeuteten Verschiedenheit der Behandlung zufolge unterscheidet man zwei Hauptarten der Variation:
1. Die ornamentale Variation, auf Brillanz und Virtuosität berechnet.
2. Die Charaktervariation, auf mannigfacher Umwandlung des Themas beruhend.
... Die ornamentale Variation behält die harmonische Grundlage des Themas bei, löst die melodische Linie des Themas in Figuren, Passagen, Arabesken auf, umspielt das Thema mit Passagen.
Die Charaktervariation bildet das Thema zu etwas ganz Neuem um, gibt ihm einen ganz anderen Charakter, schweift vom Thema hinweg, ohne doch den Zusammenhang mit ihm zu verlieren. Will man die ornamentale Variation konzentrisch nennen, so kann die Charaktervariation exzentrisch heißen (99).

Dennoch ist bei Leichtentritt nach wie vor das ursprüngliche Verständnis von Charaktervariation wirksam, das nicht an der satztechnischen Behandlung des Themas, sondern an der Charakteristik der Variationen orientiert ist; denn als Beispiel für Charaktervariationen, wenn auch ausdrücklich als ein „frühes" (1677), nennt er A. Pogliettis Klaviervariationen *Il Rossignolo* (101).

(δ) Die Fundierung des Terminus Charaktervariation in seiner ursprünglichen Bedeutung tangiert auch die Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt. Während Marx in seiner Definition von Charaktervariation um eine Vermittlung zwischen Inhalt und Form bemüht ist, wenngleich dort die Form als semantisch besetztes Genre wie beispielsweise „Marsch" gedacht ist, bricht bei Besprechung der Weberschen Komposition das Unbehagen an der Akzentuierung des Inhalts in Charaktervariationen durch, und es ist aufschlußreich, daß er seine Bedenken in einer Anm. mit Goethes Allegoriekritik begründet:

Die Lehre von d. mus. Kompos. Bd. III (Lpz. 1845): Doch dürfen wir auch das Bedenkliche dieser Richtung nicht bergen. Regt uns ein Zustand an, der nicht durchaus dem innern Leben angehört ..., der also nicht durchaus und ganz Musik werden kann: so muss nothwendig in unserm Innern ein Theil jenes Inhalts zurückbleiben, dessen Vorstellung wir neben unsrer Musik festhalten, da sie doch hätte in sie treten sollen. So ist also das Kunstwerk kein vollständiges, insofern es nicht den ganzen Inhalt in sich trägt und sich auf etwas ausser ihm Seiendes und Fremdes beziehen muss, das sehr leicht dem Dritten bei der Auffassung des Werkes nicht gegenwärtig oder ganz unzugänglich sein kann * (547 f.);

* Sehr lehrreich weist Goethe ... auf das Gefährliche dieser Richtung an Oesers Beispiel hin. „Weil er nun eine eingewurzelte Neigung zum Bedeutenden, Allegorischen, einen Nebengedanken Erregenden nicht bezwingen konnte noch wollte, so gaben seine Werke immer etwas zu sinnen und wurden vollständig durch einen Begriff, da sie es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten." (548, Anm.).

K. R. Köstlin dagegen identifiziert in Fr. Th. Vischers *Aesthetik* das thematische Modell mit dem Inhalt, dessen unterschiedliche Erscheinungen mit der Form von Variationen:

Aesthetik oder Wiss. d. Schönen III, 2, 4. H. *Die Musik* (Stuttgart 1857): Die ursprüngliche Tonfolge scheint hinter all diesen Veränderungen durch, ... der Inhalt bleibt derselbe, die Form ändert sich. Zugleich jedoch ist diese Aenderung der Form nicht schlechthin gleichgültig; mit der Aenderung der Form wechselt natürlich und soll auch mehr oder weniger wechseln der Bewegungsmodus, und damit die Stimmung, der Ausdruck, der Charakter der ursprünglichen Melodie (957);
Allerdings liegt es nahe, die Variation vorzugsweise als Spiel mit mannigfaltigen Formen zu behandeln, bei dem es um nichts zu thun ist als eben um die Mannigfaltigkeit selbst und den in ihr liegenden Reiz (958).

Für die Aporien der Form-Inhalt-Diskussion ist es bezeichnend, daß das Kriterium „Charakter" bei Marx und Köstlin unterschiedlichen Kategorien zugehört. Marx postuliert eine Abhängigkeit des Charakters von der Form, Köstlin dagegen vom Inhalt, obwohl beide einer formalästhetischen Position zuneigen.
Auch bei Reißmann sind Form-Inhalt-Problematik, Unterscheidung zwischen zwei Arten von Variation und Charakter wechselseitig miteinander verknüpft:

Mendel/ReißmannL, Bd. X (Bln 1878): Selbstverständlich werden diejenigen [sc. Themen], deren Inhalt weder grössere Vertiefung erfordert, noch besonders anregend wirkt, vorwiegend mehr nur äusserlich zu variiren sein, nach der nur sinnlich klangvoll entwickelten Seite, während andere, bei denen der ideelle Inhalt so bedeutsam ist, dass er eine nähere Erläuterung zulässt und zeugend und anregend weiter wirkt, auch innerlich bedeutsamere Variationen erstehen lässt. Damit sind zugleich die beiden Hauptarten dieser Veränderungen bezeichnet; die eine ist mehr formeller Art, sie beschränkt sich auf die äusseren Darstellungsmittel, während die andere den Inhalt zu erweitern und zu verfeinern bestimmt ist. Dass auch jene nicht ohne Einfluss auf den Inhalt bleibt, ist selbstverständlich ... Diese Veränderung, wie die des Metrum, und die Erweiterung im Allgemeinen, gewinnen schon mehr ideelle Bedeutung. Ein ursprünglich im zweitheiligen Metrum dargestellter Satz verändert seinen Charakter ganz bedeutend in einer im dreitheiligen Zeitmaass ausgeführten Variation und umgekehrt. Damit ist in der Regel auch eine Formerweiterung ... erreicht und es ist möglich, diese ganz umzugestalten, aus einem Liedsatz einen Tanz oder aus diesem ein Lied zu construiren (456 f.).

Den bereits von Marx angesprochenen Kritikpunkt, daß Charaktervariation sich auf einen Inhalt beziehe, der „sehr leicht dem Dritten bei der Auffassung des Werkes nicht gegenwärtig oder ganz unzugänglich sein kann", greift R. Wagner auf und rechtfertigt das Musikdrama eben durch die Funktion, ‚dem Dritten jenen Inhalt gegenwärtig zu machen' und so die Möglichkeit zu charakteristischer Variation zu geben:

Über d. Anwendung d. Musik auf d. Drama (1879), in: *Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, Bd. X ([1873] Lpz. ⁴1907): Es dürfte dieses in mannigfaltig wechselndem Zusammenhange mit fast jedem andern Motive der weithin sich erstrekkenden Bewegung des Drama's wieder auftauchende, ungemein einfache Thema [sc. der sog. Rheintöchtersang] durch alle die Veränderungen hin zu verfolgen sein, die es durch den verschiedenartigen Charakter seiner Wiederaufrufung erhält, um zu ersehen, welche Art von Variationen das Drama zu bilden im Stande ist, und wie vollständig der Charakter dieser Variationen sich von dem jener figurativen, rhythmischen und harmonischen Veränderungen eines Themas unterscheidet, welche in unmittelbarer Aufeinanderfolge von unseren Meistern zu wechselvollen Bildern von oft berauschender kaleidoskopischer Wirkung aufgereihet wurden. Diese Wirkung war sofort durch Störung der klassischen Form des Variationen-Satzes aufgehoben, sobald fremde, vom Thema abliegende Motive hineinverflochten wurden, womit etwas dem dramatischen Entwickelungsgange Ähnliches der Gestaltung des Satzes sich bemächtigte und die Reinheit, sagen wir: Ansichverständlichkeit des Tonstückes trübte. Nicht aber das bloße kontrapunktische Spiel, noch die phantasiereichste Figurations- oder erfinderischeste Harmonisations-Kunst konnte, ja durfte, ein Thema, indem es grade immer wieder erkenntlich bleibt, so charakteristisch umbilden und mit so durchaus mannigfaltigem, gänzlich verändertem Ausdrucke vorführen, als wie es der wahren dramatischen Kunst ganz natürlich ist (189 f.).

Ineins mit der Erörterung des Form-Inhalt-Problems resümiert Wagner eine Entwicklung innerhalb der ‚reinen' Instrumentalmusik, die man als Liquidation der Variationsform durch die Variationstechnik bezeichnen könnte.

Lit.: Chr. Seidel, Art. Charakter (I), Historisches Wörterbuch d. Philosophie, hg. von J. Ritter, Bd. I, Basel 1971; M. Schmidt, Zur Theorie d. mus. Charakter, Beitr. zur Musikforschung IX, München u. Salzburg 1981; W. Breig, Schönbergs „Litanei", in: Fs. H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1984.

(3) Der Umgang mit dem Wort Variation wird auch dadurch beeinflußt, daß an dem Variationswesen, seit es in Mode kam, Kritik geübt wurde:

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Zu Frobergers Zeiten ... war dieser Partiten-Geist dermaassen eingerissen, daß nicht nur auf besondere kleine Arien ... wenigstens ein halb Dutzend Variationen herhalten musten; sondern selbst die Allemanden, Couranten etc. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwänzte Noten davon. Mir ist es eine Freude, daß dieser Geschmack, sonderlich auf dem Clavier, ziemlich gefallen ist (232; vgl. auch 230 u. J. A. Scheibe, *Critischer Mus.*, [Hbg 1737-40] Lpz. ²1745, 635).

C. Ph. E. Bach kritisiert (*Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen*, II, Bln 1762, 291 f. u. öfter), ebenso wie J. J. Quantz (*Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen*, Bln 1752, 118), vor allem die improvisierten Veränderungen. Bach stellt seinen *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* (Bln 1760), in denen er eben jenem improvisierten Verändern der Reprisen durch dessen Niederschrift zuvorzukommen sucht, eine *Vorrede* voran, in der er die Gründe für seine Ablehnung unkontrollierter Veränderungen zusammenfaßt:

Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affect und wider das Verhältnis der Gedanken unter sich (o. S.).

J. A. P. Schulz verwendet in seinem Art. *Veränderun-*

gen; Variationen (in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Lpz. [1771–74] [4]1792–94, Bd. IV) fast die Hälfte seiner Ausführungen auf die Kritik der zeitgenössischen Aufführungspraxis, um dann J. S. Bachs *Goldberg-Variationen*, die *Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her"* und *Die Kunst d. Fuge* als Inbegriff der „höchsten Gattung von Veränderungen" (637) vorzustellen.
Ähnlich distanziert zum zeitgenössischen Geschmack urteilen zu Beginn des 19. Jh. in Frankreich Momigny und Fétis sowie in Deutschland Schumann:

J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de compos.*, Bd. II (Paris 1806): Ce n'est pas qu'il y ait beaucoup de savoir dans les Variations ni dans les oeuvres de tel homme à la mode; mais il y a des effets, du goût et du charme, et c'est tout ce qu'il en faut pour séduire la multitude (607).
Fr.-J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris [1830] [3]1847): VARIATIONS, s. f. plur. Broderies de différents genres qu'on fait sur une mélodie de choix. Les variations sont à peu près la seule musique de piano qui, aujourd'hui, a quelque chance de succès; mais il y a lieu de croire qu'on reviendra à des choses plus sérieuses (430).
R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker* (Lpz. [5]1914): Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt sich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Kapriccio Platz. – Ruhe jene in Frieden! Denn gewiß ist in keinem Genre unserer Kunst mehr Stümperhaftes zutage gefördert worden – und wird es noch (ed. Kreisig I, 219).

Noch A. B. Marx merkt kritisch an:

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. III (Lpz. 1845): Namentlich werden Komponisten sehr oft durch die Beliebtheit eines Liedes oder Opernsatzes irre geleitet; ja es ist zu einem traurigen Metier geworden, jede eben beliebt gewordne Oper in allen einzelnen nur irgend loszureissenden Stücken variationenhaft zu zerarbeiten ... (52; das letzte Wort ist in späteren Aufl. gemildert in: verarbeiten).

DISTANZ ZU SACHE UND BEGRIFF veranlaßt Schumann, bei der Benennung seiner Kompos. dem Wort Variationen, sieht man von op. 1 ab, auszuweichen (vgl. oben, IV. (2)(a)(β)). In dem Maße, in dem ihn „Stümperhaftes" in der zeitgenössischen Produktion von Variationen abstößt und er selbst thematische Verwandlungen erfindet, die sich nicht der offiziellen Norm der Erkennbarkeit des ursprünglichen Themas fügen, meidet er den Titel Variationen in seinen Publ., auch wenn in Skizzen oder Niederschriften das Wort in partitiver Funktion verwendet wird. Das bekannteste Beispiel ist sein op. 13, das er zunächst 1837 unter dem Titel *XII/ETUDES SYMPHONIQUES*, dann 1852, als sich die Mode der Variationen und damit Schumanns Idiosynkrasie gegen dieses Wort gelegt hatten, unter dem Titel *ETUDES/en forme de/ Variations* veröffentlichte, obwohl bereits in den Skizzen und hs. Niederschriften die einzelnen Abschn. mit Variation bezeichnet waren (vgl. W. Boetticher 1984, 250 ff. u. 301 f.; vgl. noch F. Busonis Titel *Etude en forme de variations*, 1884). In Richtung einer freieren Handhabung der Variationen, sowohl in formaler wie in satztechnischer Hinsicht, weist auch Schumanns Bezeichnung *Andantino quasi Variazioni* für den zweiten Satz des *Concert sans orch.* op. 14 und die Äußerung über das *Blumenstück*:

Brief an Clara Schumann (24. 1. 1839), in: *Jugendbriefe*, ed. Cl. Schumann (Lpz. [1885] [4]1910): Variationen über kein Thema; Guirlande will ich es nennen; es verschlingt sich alles auf eigenartige Weise durcheinander (297; vgl. Schumanns Formulierungen zit. oben, IV. (2)(a)(α)).

Auch andere Komponisten haben dem kompromittierenden Klang des Titels Variation Tribut gezollt, z. B. indem sie SPEZIFIZIERENDE BEIWÖRTER hinzufügten. F. Mendelssohn Bartholdys *Variations sérieuses*, op. 54 (Wien 1842) spricht für sich selbst, C. Francks *Variations symphoniques* (1893) künden nicht nur von orchestraler Besetzung, sondern eben auch von symphonischen Ambitionen, und in ‚neudeutschen' Ohren hatte die Bezeichnung Variationen wohl ebenfalls einen anrüchigen Klang, der nur im Kontext so ehrbarer ‚neudeutscher' Wörter wie fantastisch und Charakter verfliegen konnte: *DON QUIXOTE/ fantastische Variationen/ über ein Thema ritterlichen Charakters* op. 35 (R. Strauss, 1897).
Noch Busoni unterstellt einen (ebenso widersprüchlichen wie unterschwelligen) Zusammenhang zwischen mus. Konservativismus und Faible für die „Variationenform":

Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst ([Triest 1907] Lpz. [2]1916): Merkwürdigerweise steht bei den „Buchstabentreuen" die Variationenform in großem Ansehen. Das ist seltsam, weil die Variationenform – wenn sie über ein fremdes Thema aufgebaut ist – eine ganze Reihe von Bearbeitungen gibt, und zwar um so respektloser, je geistreicherer Art sie sind (23).

Lit.: W. BOETTICHER, Robert Schumanns Klavierwerke, Teil II, Quellenkat. zur Musikgesch., Bd. X A, Wilhelmshaven 1984.

V. Seit dem ausgehenden 18. Jh. wird Variation als ein SATZTECHNISCHES PRINZIP angesprochen, das auch für andere Formen konstitutiv ist. Diese Bedeutung gründet sowohl auf der traditionellen Vorstellung von VARIETAS (und dem Topos Einheit in der Mannigfaltigkeit) als auch auf der AUSDEHNUNG MOTIVISCHEN KOMPONIERENS AUF FAST ALLE MUSIKALISCHEN GATTUNGEN. Im 18. Jh. sind die Grenzen zum kontrapunktischen Varietas-Begriff fließend. Ein neues Verständnis von Variation – sprachlich vermittelt häufig „Veränderung" im transitiven und intransitiven Sinn zwischen Variation und varietas/Mannigfaltigkeit (vgl. oben, III. (3)(b)) – wird dort greifbar, wo Variation nicht mehr als eine Differenzierung des kontrapunktisch geregelten Satzes, sondern selbst bereits als grundlegendes Prinzip verstanden wird. In diesem Verständnis nähert sich der Begriff Variation im 19. Jh. dem der thematischen Arbeit, dem er teils integriert, teils entgegengesetzt wird. Dem Prozeßcharakter, der gemeint ist, wird zum Teil durch neue Wortbildungen wie „Variierung" oder „variatives Verfahren" Rechnung getragen.
Eine solche Abhebung von dem kontrapunktisch fundierten Variationsbegriff begegnet schon bei J. Fr. Daube. Einleitend zum *Siebenten Hauptstück. Von der Variation* seiner Kompositionslehre stellt er fest:

Der mus. Dilettant (Wien 1773): Diese Abhandlung gehöret eigentlich nicht zur Zusammensetzung der Stimmen, indem sie mehr die Melodie angehet: allein, da sie auch ihren Grund aus der Harmonie ziehet: und diese wiederum so genau mit ihr verbunden ist, daß keines ohne das andere seyn kann; so haben wir für nöthig gehalten, sie hier einzu-

rücken. Gewiß ist, daß die künstliche Zusammensetzung aller Arten von Fugen, Allabreve, Kanons etc. hierauf beruhet. Wie kann, über ein, in den Baß gesetztes, Thema, eine Melodie in die Oberstimme gesetzt werden, wenn man nicht eine gründliche Kenntnis in der Variationskunst besitzet? (137)

Die „Variationskunst" wird hier als ein Prinzip vorgestellt, das auch die Kunst des Kontrapunkts fundieren könne (und nicht umgekehrt wie bei Fr. E. Niedt, J. D. Heinichen und J. Riepel), auch wenn die folgende Ausführung dieses Konzept (noch) nicht einlöst, sondern sich an der traditionellen Intervall-Variation orientiert. Daubes Lehre der „Variationskunst" nimmt eine Mittlerrolle ein zwischen den Satz- und Diminutionslehren aus der 1. Hälfte des 18. Jh., an die sie sich teilweise eng anlehnt, und den noch nicht in einem neuen Regelsystem verfestigten Erfahrungen mit dem klassischen Tonsatz, der durch J. Haydn bereits ausgebildet war.

(1) In der spekulativen Musikphilosophie der Romantik erscheint „variieren" als ein MOMENT MUSIKALISCHEN DENKENS:

Fr. Schlegel, *Fragmente* (1797–1800), Nr. 444: Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden: und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe ... Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe? (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausg. II, ed. H. Eichner 1967, 254).

Der Gedanke kehrt wieder bei A. Reicha:

Traité de Mélodie (Paris 1814): On s'est aperçu que beaucoup d'idées différentes entassées dans un seul morceau, nuisent plûtot à l'unité, qu'elles ne contribuent à la variété ... C'est par cette raison qu'on aime à revenir souvent sur ses idées, qu'on préfère de les développer, de les modifier et de les varier. Avec deux ou trois idées mères Haydn a creé des chefs-d'oeuvre ... (64).

R. Schumanns Charakterisierung des *Blumenstücks* als „Variation über kein Thema" (zit. oben, IV. (3)) beleuchtet nicht nur Schumanns Distanz zu dem Formtypus Thema mit Variationen, sondern könnte geradezu als Motto gelten für Schumanns satztechnisches Verfahren, das ein allusives Spiel mit den Gestalten der thematischen Arbeit vorzieht – die erläuternde Metapher des Sich-Verschlingens setzt bewußt an die Stelle eines architektonischen ein vegetatives Bild (vgl. auch die Formulierung „Variationsphantasie ohne Thema", *Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker*, ed. M. Kreisig, Lpz. [5]1914, I, 224, zit. oben, IV. (2)(a)(β) und „Variationen ohne Thema", NZfM X, 1839, 205). Die Reserve gegen die Akzentuierung alles Technischen, zu dem Schumann das Variationenwesen nicht weniger zählt als die thematische Arbeit, klingt auch in einer Rezension von W. Tauberts *Erinnerungen an Schottland* op. 30 an, in der er – anscheinend erstmalig – die Begriffe Variation und thematische Arbeit, wenn auch in kritischer Absicht, aufeinander bezieht und in der Formulierung „variationsmäßige Arbeit" ineinanderblendet:

Phantasien, Capricen etc. für Pianoforte (1839), in: *Gesammelte Schriften* ...: Man empfängt in der Sammlung mehr als man erwartet, nicht bloße An- und Nachklänge, Verwebung schottischer Melodieen oder variationsmäßige Arbeit, sondern eine Reihe dem Componisten für voll anzurechnender Musikstücke ... (I, 415; vgl. auch die Formulierung „variationenhaft zerarbeitet" bei Marx oben, IV. (3)).

Auch C. Czerny erwähnt die Variation als gattungsübergreifendes Prinzip, allerdings ohne sie bereits dem Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit anzunähern:

Anleitung zum Phantasieren (Wien 1836), Kap. 7: Die Kunst, einem Thema durch Veränderungen ... neuen Reiz zu verschaffen, (was man eigentlich unter Variation verstehen soll) – ist eine der ältesten Formen der Tonkunst ... Aber ausser den unzähligen selbständigen Produkten, welche seit mehr als einem Jahrhundert in dieser Form geliefert worden sind, dient dieselbe auch als ein unentbehrliches Hülfsmittel für beinahe alle Gattungen von Compositionen. In Sonaten, Adagios und Rondo's, so wie in Quartetten und Sinfonien, wird die Wiederkehr des Hauptthemas oder Mittelgesanges [sc. Seitenthemas] gewöhnlich variiert (o. S.).

(2) Eine weitgehende ANNÄHERUNG DER BEGRIFFE VARIIERUNG UND THEMATISCHE ARBEIT vollzieht J. Chr. Lobe. In seiner Satzlehre unterscheidet er „tonische" und „rhythmische Umbildungsmittel". Unter letzteren versteht er beispielsweise die „Vergrösserung" und „Verkleinerung" der Notenwerte und – als letzten Punkt seiner Systematik – „Variirte Motive im engern Sinne":

Compositionslehre oder umfassende Lehre von d. thematischen Arbeit (Weimar 1844): Jede Umbildung eines Motivs ist eine Veränderung, eine Variation desselben. Dennoch giebt es eine oft vorkommende Art von Veränderung, welche ein ganzes Motiv meist in reichere Figuren auflös't, zuweilen auch in einfachere zurückführt. Diese Art von Umbildung wollen wir Variirung im engern Sinne nennen (19).

Aus dieser Erklärung geht hervor, daß Lobe Variierung in weiterem Sinne mit Umbildung überhaupt identifiziert, und es ist wohl der ‚Hautgout' des Unseriösen, der zu dieser Zeit dem Wort Variation noch anhaftet, vielleicht auch das Bemühen um Vermeidung von Fremdwörtern, die Lobe bewogen haben, mit der oben zit. Ausnahme auf die Worte Variation oder Variierung zu verzichten, von denen er dann wenige Jahre später in seinem *Lehrbuch d. mus. Compos.* (Bd. I, Lpz. [1850] [3]1866) umfassenden Gebrauch macht.

*

Exkurs: Es ist nicht verwunderlich, daß bei A. B. Marx nicht Wörter des Wortfeldes Variation in die Terminologie der thematischen Arbeit Eingang finden, sondern umgekehrt nur deren Termini auf variative Verfahren angewandt werden:

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. III (Lpz. 1845): Jede Variation gilt als Aufgabe, ein besondres Motiv durchzuführen ... (58).

Erst als ein sekundäres Moment der „Karakter-Variation" wird auch auf die freiere Verfügbarkeit der Motive des Themas hingewiesen:

Bei dergleichen Aufgaben wird nun die neue Form so wichtig, dass man noch weniger eng wie sonst an das Thema ... gebunden bleibt. Die freieste Verbrauchung der Motive ist hier nicht bloss statthaft, sondern auch nothwendig (74).

*

In Lobes *Lehrbuch d. mus. Compos.* (loc. cit.) überschneiden sich die Bedeutungen der Termini Variation und thematische Arbeit; für beide wird Veränderung als Erklärungswort herangezogen. Es ist nicht eindeutig, ob Lobe das Wort Veränderung noch, in der Tradition des 18. und frühen 19. Jh., als mus. Terminus technicus, der synonym mit variatio/Variation bzw. varietas verwendet wurde, versteht, oder ob er das Wort, das im Laufe des 19. Jh. als mus. Terminus ungebräuchlich wird, in vokabularem Sinne benutzt. Da es aber dieselbe Funktion hat wie Umbildung in seiner früheren Schrift, scheint ein Verständnis als Terminus wahrscheinlicher:

Die als Grundlage aufgestellten Gedanken nennt man Thema's, die darüber gebildeten Veränderungen nennen wir thematische Arbeit (I, 168);
Jedes dieser Elemente [sc. Melodie, Harmonie usw.] kann einzeln auf mannichfaltige Weisen verwendet werden, es sind aber auch zwei, drei und alle zugleich zu Veränderungsmitteln, zu Variationen also, zu verwenden (I, 181).

Die Benennung von kompositorischen Verfahren und deren Ergebnis in Form mus. Gestalten durchkreuzen sich – nach heutigem Verständnis der Termini – auf eigenartige Weise: das Ergebnis („gebildete Veränderungen") heißt thematische Arbeit, ein Verfahren („Veränderungsmittel") Variation.

An Lobes Terminologie knüpft sein Schüler A. von Dommer an, versucht aber zugleich, die terminologischen Überschneidungen durch zusätzliche Erläuterungen über die Eigenart thematischer Arbeit zu beseitigen:

DommerL (Heidelberg 1865): Variationen, ... Umbildungen oder Veränderungen eines Tongedankens von grösserer oder geringerer Ausdehnung ... Die Mittel dazu sind im allgemeinen die der thematischen Arbeit; doch wird bei der Variation die Melodie stets ihrer ganzen Ausdehnung nach verändert, nicht (wie bei der eigentlichen thematischen Ausgestaltung) in ihre einzelnen Motive zum Zwecke der Bildung neuer Perioden zerlegt ... (905).

W. Dyckerhoffs *Compos.-Schule* (3 Bde, Emmerich 1864-74) – eine der wenigen Kompositionslehren im 19. Jh., die nicht auf einer Harmonielehre, sondern auf einer Melodielehre aufbauen (vgl. C. Dahlhaus 1970, 48) – verrät in der Darstellung der Variation den Einfluß Lobes, nur verwendet Dyckerhoff anstelle der Ausdrücke Lobes (Umbildung bzw. Veränderung) das Wort Umgestaltung:

Die Variationen über eigene oder fremde Themata sind fortgesetzte Umgestaltungen. Aber während in manchen Compositionen irgend ein ... Führer oder ein Thema für den Zuhörer verdeckt wird, ... legt die Variation das grösste Gewicht auf den Wechsel der Figurirung. In dem ersten Falle wird also die Abstammung verleugnet und der Sprössling entwickelt sich in der unabhängigsten, freiesten Weise ... Es lässt übrigens schon vermuthen, dass in manchen Compositionen ein Gemisch von allen Arten der Umgestaltung zur Anwendung kommt (III, 170).

Umgestaltung ist also das generelle Prinzip jeglichen Komponierens, das im speziellen Fall der Variationsform nur in einer besonderen Weise gehandhabt wird. Aus dieser Vorstellung resultiert auch die folgende Bemerkung Dyckerhoffs, die an Schumanns Wort von „Variationen ohne Thema" erinnert:

Demnach liefern die Variationen einen vorzüglichen Stoff zum Studium der Figuration ..., weil man ja fast jedes zusammengesetztere und künstlichere Tonstück mehr oder minder als Variation ansehen kann, zu der der Componist das Thema für sich behalten und verschwiegen hat (III, 170f.).

Aus den Äußerungen Schumanns, Lobes und auch Dyckerhoffs, so versprengt sie auch seien, wird trotz der unterschiedlichen Terminologie eine Vorstellung von Variation als Satztechnik deutlich, die Diastematik als thematische Substanz begreift, und diese ist es, die Veränderungen unterworfen ist. Trotz aller terminologischer Überschneidungen bildet dieser Begriff von Variation als Satztechnik die Basis für eine idealtypische Gegenüberstellung von Variation und thematischer Arbeit, nach der in der Variation die Tonhöhen konstant und der Rhythmus variabel, in der thematischen Arbeit dagegen die rhythmischen Zellen konstant und die Tonhöhen variabel sind (vgl. E. Ratz [2]1968, 39). Vor dem Hintergrund dieser Vorstellung ist es je nach Gewichtung des einen oder andern Moments möglich, sowohl Variation gegenüber thematischer Arbeit als das umfassendere Verfahren darzustellen (Richter), als auch umgekehrt (Riemann):

A. Richter, *Die Lehre von d. thematischen Arbeit* (Lpz. 1896): Alle musikalische Arbeit beruht ... auf veränderter Darstellung. Betrifft diese lediglich die Motive, ... so nennen wir das thematische Arbeit, betrifft sie das Ganze, d. h. ein Tonstück, oder einen Teil eines solchen ..., überhaupt jede einigermassen ... in sich abgegrenzte Bildung, so bezeichnen wir das als Variation (84);
Die der Variation zu Gebote stehenden Mittel sind die der thematischen Arbeit, jedoch umfassender, da ... hier manches zur Anwendung kommen kann, das für die eigentliche thematische Arbeit wenig oder gar nicht in Frage kommt (85);
H. Riemann, *Große Kompositionslehre*, Bd. I: *Der homophone Satz* (Lpz. u. Stuttgart 1902): Wir werden hier die verschiedenen Mittel der Variierung ... einzeln in Betrachtung ziehen; dabei werden wir die Erfahrung machen, daß merkwürdigerweise von einem der interessantesten Mittel, demjenigen der Erweiterung oder Verkürzung der Sätze durch Einschaltungen oder Elisionen in den sich als solche einführenden Variierungen so gut wie gar kein Gebrauch gemacht worden ist, dasselbe vielmehr herkömmlicherweise nur für die sogenannte thematische Arbeit (in Durchführungsteilen) in Betracht gezogen wird (135).

Vor dem Hintergrund der Vorstellung, daß hinter den variierten Gestalten eine thematische Substanz existiere, werden Variationen für Riemann zum Gegenstand des „beziehenden Denkens", das ‚Wiedererkennen' des 18. Jh. zum analytischen Hören:

op. cit.: Da die „Variation" eines „Themas" auch dem Ungläubigsten in Sachen der Phrasierung mit der Thatsache gegenübertritt, daß hinter der Variation das Thema zu suchen ist, also auch die noch so verwickelte Umschreibung den Sinn der einfacheren Form des Themas birgt, so ist das Studium der Variationenkunst die eigentliche hohe Schule der Phrasierung (153).

Lit.: E. Ratz, Einführung in d. mus. Formenlehre, Wien 1951, [2]1968; K. von Fischer, Zur Theorie d. Variation im 18. u. beginnenden 19. Jh., in: Fs. J. Schmidt-Görg, Bonn 1957; C. Dahlhaus, Analyse u. Werturteil, Mainz 1970.

(3) Aus der Annäherung der Bezeichnungen thematische Arbeit und Variation im Sinne satztechnischer Prinzipe resultiert für A. Halm, daß Variation als

Form nur als besondere Ausprägung eines Verfahrens von universaler Geltung begriffen wird; nicht mehr Abwechslung – das Wort, mit dem variatio im 17./18. Jh. neben Veränderung häufig übersetzt wurde – konstituiert dieses Verfahren, sondern ENTWICKLUNG ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE:

Über d. Variation (1908 u. 1911), in: *Von Form u. Sinn d. Musik*, hg. von S. Schmalzriedt (Wiesbaden 1978): Das Wort im weiteren Sinn genommen ist die Variation ein Kunstmittel, dessen sich der Komponist auch für andere Kunstformen, z. B. in der Sonatenhauptform, der Rondoform, der Liedform bedient ... mehr und mehr begreifen wir, daß die Variation nicht sowohl auf die Abwechslung, sondern vielmehr auf die Entwicklung ausgeht; daß sie nicht sowohl die friedliche Vereinigung zweier feindlicher Bedürfnisse, sondern vielmehr das Ergebnis zweier verwandter Kräfte ist (109).

V. d'Indy ordnet ebenfalls die Variationsform der Variationstechnik unter:

Cours de Compos. mus., Bd. II, 1 (Paris 1909): Mais le principe de la Variation et son rôle dans la composition musicale sont loin d'être limités à cette forme spéciale, apparue assez tardivement et tombée aujourd'hui en désuétude (435).

Im Blick auf „l'ornement mélodique" unterscheidet er drei Stadien, dessen entwickeltstes „*l'amplification thématique*" ist:

... sorte de Variation à la fois intrinsèque et extrinsèque, dans laquelle la présance du Thème, au lieu de se révéler constamment par une superposition effective ou possible de sa mélodie, résulte seulement du sens tonal général et de certains points de repère, harmoniques ou mélodiques, reparaissent dans un ordre constant: c'est une sorte d'*interprétation* ou de *commentaire* musical du Thème plutôt qu'une exposition ornée ou contrepointée (436);
L'étude de la Variation nous révèle enfin un troisième état, dans lequel la *lettre*, ou si l'on préfère, la *note* est à peu près absente, tandis que l'*esprit*, l'*expression* demeure. On se trouve alors en présence d'une véritable interprétation, d'une *amplification* du Thème, dont la *notation* seule ne donne plus qu'une idée tout à fait insuffisante ... (446).

Unmittelbar anschließend gibt d'Indy als Beispiel eine Passage aus Schumanns *Études en forme de Variations*, an dem er ausführt, daß durch die „amplification" die Syntax des Themas verändert wird.
D'Indys „*grande Variation amplificatrice*, création beethovénienne" (216) nähert sich der Intension des Begriffs nach dem, was im dtsch. Schrifttum meist thematische Arbeit genannt wird, ohne ganz damit identisch zu sein. Sie akzentuiert nicht den motivischen Impuls, der von dem Thema ausgeht und dem der Komponist folgt, sondern das beziehende Denken zwischen Tonhöhenkonstellationen, von deren motivischer Gestalt abstrahiert wird. Als „Variation amplificatrice" versteht d'Indy auch das Verhältnis zwischen langsamer Einleitung, in der die „*idée-mère*" (217; vgl. oben, V. (1) die Verwendung desselben Wortes – allerdings noch im Sinne von Thema – bei Reicha) eines ganzen Werkes vorgestellt wird und auf das sich alle Themen der „sonate cyclique" beziehen. Der Begriff der „Variation amplificatrice" ist satztechnisches Korrelat der Idee des „procédé cyclique", das spezifizierende Beiwort „amplificatrice" bezeichnet die Art dieser Variation, die nicht auf das Wiedererkennen eines Modells, sondern auf den Nachvollzug des Prozesses durch den Hörer zielt.

(4) Der Begriff der Variation gewinnt im Denken A. Schönbergs nach der Erfindung der Kompos. mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zentrale Bedeutung, da er die BEWAHRUNG UND MODIFIKATION VON INTERVALLSTRUKTUREN, die als substanziell betrachtet werden, am angemessensten benennt. Die Verwendung des Terminus thematische Arbeit tritt bei Schönberg auffällig zurück. An dessen Stelle tritt der umfassendere und anders akzentuierte Terminus der ENTWICKELNDEN VARIATION, in den sowohl die Verwendungstradition von Variation als Satztechnik im 19. Jh. als auch Schönbergs Gebrauch des Wortes Variation vor seiner Spezifizierung durch das Beiwort „entwickelnd" eingehen. Die Genese des Terminus entwickelnde Variation läßt sich auf der Grundlage der bisherigen Publ. von Schönbergs Schriften nicht rekonstruieren, da die relevanten Texte zum größten Teil in Überarbeitungen früherer Entwürfe bzw. Übers. ins Engl. sowie deren Rückübers. ins Dtsch. vorliegen, die nicht ohne weiteres einen Rückschluß auf die ursprünglichen Formulierungen erlauben. Die früheste derzeit datierbare Verwendung des Terminus entwickelnde Variation findet sich in dem *Vortrag über op. 31* von 1931 (in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Gesammelte Schriften I, hg. von I. Vojtěch, Ffm. 1976, 270; zur Datierung 496); in Schriften aus derselben Zeit begegnen zum Teil noch abweichende Formulierungen, so in der Urfassung *Neue u. veraltete Musik, oder Stil u. Gedanke* von 1930 (vgl. ibid., 504) „das Prinzip der *Entwicklung durch Variation*" (468), so daß es wahrscheinlich ist, daß sich entwickelnde Variation in Schönbergs Sprachgebrauch erst um diese Zeit zum Terminus verfestigt hat. Für die Vermutung, daß sich der Terminus entwickelnde Variation bei Schönberg erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, also nach Schönbergs Übersiedlung nach Berlin, herauskristallisiert hat, spricht auch, daß er von A. Webern nicht mehr übernommen wurde.
Die Formulierung entwickelnde Variation begegnet bereits bei A. Halm, allerdings ohne terminologische Fixierung; immerhin aber ist bereits bei Halm mit dieser Bezeichnung nicht nur eine Satztechnik im Finale von L. van Beethovens *Pastorale* gemeint, sondern auch darüber hinaus eine Weise des mus. Denkens:

Über d. Variation (1908 u. 1011), in: *Von Form u. Sinn d. Musik*, hg. von S. Schmalzriedt (Wiesbaden 1978): Diese Möglichkeit verwertend, gewinnt Beethoven in dem letzten Satz der Pastoralsymphonie eine überaus schöne und ausgezeichnete Wirkung mit einer alltäglichen Harmoniefolge ...; jetzt schweigt die Melodie und ist entschwunden, und nur ihre Möglichkeit, sozusagen der Geist der Blüte, schwebt über der Harmonie. Es ist dies ein Gegenbild zu der entwickelnden, eine Art zurückentwickelnder Variation, da sie zu dem Elementaren zurückführt. ... der Geist will ordnen, vergleichen, Zerstreutes unter größere Gesichtspunkte sammeln, Entwicklungen vom Keim her verfolgen, Entwickeltes zum Keim zurückdenken (106).

Halm greift hier ein Moment auf, das bereits J. Chr. Lobe unter satztechnischem Aspekt als Variierung durch Vereinfachung angesprochen hatte (vgl. oben, V. (2)), interpretiert es aber als ein Prinzip mus. Denkens. Dessen Benennung verweist auf Schönberg, dessen Umschreibung mit einer Meta-

pher, die das Vegetative als Inbegriff des Organischen anruft, auf Webern.
Vorbehaltlich der derzeitigen Datierungsmöglichkeit ist festzustellen, daß Schönberg – mit Ausnahme des einen Belegs im *Vortrag über op. 31* – bis in die vierziger Jahre Formulierungen verwendet, in denen Entwicklung als Substantiv mit attributiver Beifügung von Variation erscheint:

Neue u. veraltete Musik, oder Stil u. Gedanke (1930), in: *op. cit.*: Und insbesondere, was meines Wissens noch nie bemerkt wurde, daß Bach als erster ein Prinzip angewendet hat, welches sich vielleicht erst seit Mozart voll entfaltet hat; nämlich das Prinzip der *Entwicklung durch Variation*.
Dieses Prinzip ist in Wahrheit als dasjenige zu bezeichnen, welches die Entstehung der Kunst der Klassiker ermöglicht hat. Und hierin liegt das Neue dieser Kunst (468; „Entwicklung durch Variation" auch im *Vortrag über op. 31*, 1931, ibid. 256, u. *Faschismus ist kein Exportartikel*, 1934, ibid. 317f.);
Nationale Musik, (1931), ibid.: Wenn nun auf dem Höhepunkt der kontrapunktischen Kunst, bei Bach, gleichzeitig ein ganz Neues beginnt: Die Kunst der Entwicklung durch Motiv-Variation ... (252).

Geht man davon aus, daß „in dem zusammengesetzten Terminus ‚entwickelnde Variation' ... der Ausdruck Variation einen – in bestimmten Grenzen – greifbaren kompositionstechnischen Sachverhalt, das Wort ‚Entwicklung' dagegen, das Schönberg mit ‚Wachstum' gleichsetzte, eine ästhetische Interpretation bezeichnet" (C. Dahlhaus 1984, 283), so wird die ästhetische Akzentuierung des Begriffs, der nach Schönberg das entscheidend Neue der Musik seit J. S. Bach umfaßt, deutlich.
Die oben zit. attributiven Fügungen werden seit Mitte der vierziger Jahre durchgängig durch den Ausdruck „entwickelnde Variation" ersetzt, und es ist zu vermuten, daß er als Rückübers. des engl. developing variation entstanden ist, da development im Engl. – unzweckmäßigerweise, wie Schönberg meinte (*Fundamentals of mus. compos.*, ed. Strang, London 1967, 151, Anm. d. Hg.) – Durchführung bezeichnet und die Formulierung ‚development by variation' mißverständlich gewesen wäre. Einerseits wird entwickelnde Variation als ästhetisches Prinzip verstanden, das der homophonen Musik – im Unterschied zur kontrapunktischen – seit Bach und den Wiener Klassikern gemeinsam ist, andererseits als eine besondere Satztechnik, die sich unterscheidet von derjenigen bloß „variierter Wiederholungen" – ein Ausdruck, der von Schönberg immer wieder als oppositioneller Begriff zu „entwickelnder Variation" gebraucht wird:

Neue Musik, veraltete Musik, Stil u. Gedanke (1945), in: *op. cit.*: Wie jeder weiß, entstand noch zu Lebzeiten Bachs ein neuer Musikstil, aus dem später der Stil der Wiener Klassiker erwuchs, der homophon-melodische Kompositionsstil oder, wie ich ihn nenne, der Stil der entwickelnden Variation (26).
Sie [sc. Telemann usw.] waren natürlich nicht fähig zu sehen, daß er [sc. Bach] auch der Erste war, der gerade jene für den Fortschritt ihrer Neuen Musik so notwendige Technik einführte: die Technik der „entwickelnden Variation", die den Stil der großen Wiener Klassiker ermöglichte (29);
Kriterien für d. Bewertung von Musik (1946), ibid.: Während vorausgegangene Komponisten und selbst sein Zeitgenosse, Johannes Brahms, Phrasen, Motive und andere strukturelle Bestandteile von Themen nur in variierter Form wiederholten, wenn möglich in der Form dessen, was ich *entwickelnde Variation* nenne, mußte Wagner, damit seine Themen erinnerbar wurden, Sequenzen und Halbsequenzen verwenden, das heißt unveränderte oder leicht variierte Wiederholungen ... (126);
On revient toujours (1948), ibid.: Im kontrapunktischen Stil ist das Thema praktisch unveränderlich und alle notwendigen Kontraste werden durch die Hinzufügung einer oder mehrerer Stimmen hervorgebracht. Die Homophonie schafft all ihre Kontraste durch entwickelnde Variation (146).

Die Ambiguität zwischen Idee und Technik (vgl. Dahlhaus 1984, 280), die Schönbergs Begriff der entwickelnden Variation eignet, resultiert aus seiner Geschichte. Ihm geht anscheinend zu Beginn der zwanziger Jahre eine Bezeichnung voraus, die den Begriff der thematischen Arbeit unter dem Primat der Intervallstruktur modifizierte und die Entwicklung „entfernterer Bildungen" einschloß:

Kompos. mit zwölf Tönen (1948), in: *op. cit.*: Wenn ich mit mir selber in meiner Arbeitssprache redete, nannte ich dies Verfahren „Arbeiten mit den Tönen des Motivs". Dies war offenbar eine unerläßliche Übung zum Erwerb einer Technik, die Hindernisse zu überwinden, die eine Reihe von zwölf Tönen dem freien Schaffen in flüssiger Schreibweise entgegenstellte. Ähnlich wie im Fall der *Jakobsleiter* mußten auch hier alle Hauptthemen Transformationen der ersten Phrase sein. Schon hier war das Grundmotiv nicht nur produktiv, indem es durch entwickelnde Variation neue Motivgestalten bereitstellte, sondern auch indem es entferntere Bildungen hervorbrachte, die auf der vereinheitlichenden Wirkung eines gemeinsamen Faktors beruhten: der Wiederholung der Ton- und Intervallverhältnisse (382).

Bereits in dieser Modifikation des Terminus thematische Arbeit ist der Begriff der entwickelnden Variation als Satztechnik gedacht, die sich nach Dahlhaus 1984 von thematischer Arbeit dadurch unterscheidet, „daß erstens eine Intervallstruktur unabhängig vom Rhythmus musikalischen Zusammenhang zu stiften vermag und daß zweitens Intervallstruktur variabel ist ..., solange der melodische Gestus ... erhalten bleibt". In der Entwicklung des Schönbergschen Denkens gewinnt der Begriff entwickelnde Variation aufgrund seines höheren Abstraktionsgrades eine umfassendere Geltung als thematische Arbeit; denn als subthematisches Verfahren erzeugt es erst „thematische Gebilde" und fordert umgekehrt das analytische Denken zur Entdeckung subthematischer Bezüge heraus:

J. S. Bach (1950), in: *op. cit.*: Musik im homophon-melodischen Kompositionsstil, das heißt: Musik mit einem Hauptthema, das von Harmonien begleitet wird und sich auf sie stützt, bringt ihr Material durch, wie ich es nenne, *entwickelnde Variation* hervor: Das bedeutet: Variation der charakteristischen Züge einer Grundeinheit erzeugt all die thematischen Gebilde, die für den Fluß, die Kontraste, die Vielfalt, die Logik und die Einheit einerseits und für den Charakter, die Stimmung, den Ausdruck und jegliche notwendige Differenzierung andererseits sorgen und so den *Gedanken* eines Stückes ausarbeiten (451).

Schönbergs Begriff der entwickelnden Variation hat während der letzten zehn Jahre in der Sprache mus. Analysen eine umfangreiche Rezeption erfahren. Um den allzu freien, in jüngster Zeit auch modisch-nachlässigen Gebrauch des Terminus einzuschränken,

sind u. a. „gesamtformale Bedeutung" und „motivische Neuformulierung" als Kriterien benannt worden, die entwickelnde Variation sowohl von bloß variierten Wiederholungen als auch von thematischer Arbeit abgrenzen (R. Brinkmann 1984, 117f.).

Lit.: R. WILKE, Brahms, Reger, Schönberg ..., Hbg 1980, 193-198 (Sammlung von Belegstellen bei Schönberg); W. FRISCH, Brahms and the Principle of Developing Variation, Berkeley 1984, 1-34; R. BRINKMANN, Anhand von Reprisen, in: Brahms-Analysen, Kieler Schriften zur Musikwiss. XXVIII, Kassel 1984; C. DAHLHAUS, Was heißt „entwickelnde Variation"?, Schönberg-Kgr.-Ber. 1984.

(5) A. WEBERNS VERSTÄNDNIS VON VARIATION, soweit es aus den verfügbaren Dokumenten rekonstruierbar ist, teilt mit Schönbergs Begriff der entwickelnden Variation die Tendenz, vom traditionellen Variationsverständnis ausgehend subthematische Beziehungen und Entwicklungen dem Begriff zu integrieren. Variation ist der Inbegriff von ZUSAMMENHANG (bezeichnenderweise wird die Entstehung der Variationsform nicht mit dem Streben nach Abwechslung, sondern nach Zusammenhang begründet). Zugleich aber unterscheidet sich Weberns Variationsbegriff von dem Schönbergs darin, daß das diskursive Moment im Sinne von zeitlicher oder logischer Abfolge zurücktritt zugunsten SIMULTAN ODER RÄUMLICH VORZUSTELLENDER ENTSPRECHUNGEN im Werk (in Analogie zu Goethes Urpflanze). Aus dieser Perspektive schwindet die Differenz zwischen Form und Satztechnik, so daß die „Variationsform" als „Vorläuferin" der Zwölftonkompos. begriffen werden kann:

Der Weg zur Kompos. in zwölf Tönen (1932), in: *Wege zur neuen Musik*, hg. von W. Reich (Wien 1960): Dieses Streben nach Zusammenhang, nach Beziehungen, führt von selbst zu einer Form, die die Klassiker häufig gepflegt haben und die bei Beethoven eigentlich überwiegend geworden ist: zur Variationenform. – Ein Thema ist gegeben. Es wird variiert. – In diesem Sinne ist die Variationenform eine Vorläuferin der Komposition in zwölf Tönen. – Beispiel: Beethovens Neunte Symphonie, letzter Satz: Thema einstimmig; alles weitere ist auf diesen Gedanken gestellt, er ist die Urform. Unerhörtes geschieht, und es ist doch immer wieder dasselbe!
... Goethes Urpflanze: Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt, das Blatt wiederum nichts anderes als die Blüte: Variationen desselben Gedankens (56);
Dasselbe Gesetz hat für alles Lebende Geltung: „Variationen über ein Thema" – das ist die Urform, die allem zugrunde liegt. Etwas, was scheinbar etwas ganz anderes ist, ist eigentlich dasselbe ... Eine Aschenschale, von allen Seiten angesehen, ist immer das gleiche – und doch etwas anderes ... Eine solche Art ist die rückläufige Bewegung: *Krebs*, – eine andere die Spiegelung: *Umkehrung* (57).

In ähnlichem Sinn äußert sich E. Krenek, der in den dreißiger Jahren engen Kontakt zu Berg und Webern gefunden hatte (zur Bezeichnung der „rückläufigen Form" als Variante, die Weberns Bezeichnung der „rückläufigen Bewegung" als „Variation" entspricht, vgl. unten, VI. (3)):

Über neue Musik (Wien 1937): Wir sehen schon jetzt als formales Grundprinzip der Zwölftonmusik die Variation, vom engsten bis zum weitesten Sinn des Begriffs; schon das zugrundeliegende Material besteht ja aus 48 Varianten einer Grundfigur. Aber auch in einem höheren Sinn wird der musikalische Verlauf dadurch, daß alle Vorgänge aus diesen Varianten der Grundfigur gebildet werden, zu einer Kette von Variationen über eine einheitlich angelegte thematische Substanz (65f.).

Die Diktion der Krenekschen Schrift sowie die in ihr formulierte Kritik an Schönbergs Restitution der Sonatensatzform in dessen frühen dodekaphonen opera (ibid., 70) machen die Nähe Kreneks zu Weberns Denken deutlich. Auch der von Krenek formulierte Gedanke des Variierens auf verschiedenen Ebenen, einer materialen und einer gestaltmäßigen, findet sich bei Webern in einem Brief vom 26. 5. 1941, in dem er H. Jone über seine *Variationen für Orch.* op. 30 (1940) schreibt:

Briefe an Hildegard Jone u. Josef Humplik, hg. von J. Polnauer (Wien 1959): Stelle Dir vor: da sind sechs Töne gegeben, in einer *Gestalt*, die durch die Folge und den Rhythmus bestimmt ist und was nun kommt (in der Dauer dieses ungefähr 20 Minuten langen Stückes) ist nichts anderes als immer wieder diese Gestalt!!! Freilich in fortwährender „Metamorphose" (im musikalischen heißt dieser Vorgang „Variation") – aber sie ist es doch immer wieder ...
Das „Thema" selbst stellt aber, wie gesagt, ja selbst schon nichts als Variationen (Metamorphosen dieser ersten Gestalt) dar. Als *Einheit* ist es wieder Ausgangspunkt für neuerliche „Variationen" ... Also, wenn ich das Stück auch „Variationen" betitelt habe, so sind die doch ihrerseits wieder verschmolzen zu neuer Einheit (im Sinne einer andern Form). So und so viele Metamorphosen der ersten Gestalt ergeben das „Thema". Dieses als neue Einheit geht wieder durch so und so viele Metamorphosen; diese wieder zu neuer Einheit verschmolzen ergeben die Form des Ganzen (47).

(6) K. STOCKHAUSENS KRITIK AM VARIATIONSBEGRIFF ist von der Voraussetzung getragen, daß mus. Ordnung nicht bei Thematik oder genauer bei Figur, sondern beim Einzelton anzusetzen habe; insofern zieht Stockhausen die letzte Konsequenz aus den subthematischen Implikationen des Webernschen Variationsbegriffs, entfernt sich aber zugleich von ihm, indem er mit Weberns Gestalt-Begriff auch Variation als figürliches (figuratives) Verfahren aufgibt:

Situation d. Handwerks (1952), in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): *Ordnungsprinzipien traditionellen Handwerks* sind daraufhin zu prüfen, inwieweit sie heute noch brauchbar sind.
Musikalische ‚*Variation*' setzt eine vorgeformte Gestalt voraus, die verändert wird. Diese Gestalt trägt einen ihr eigenen fixierten Ordnungscharakter von Tönen. Sie ist fertig, nicht notwendig als Resultat aus einer Idee für eine bestimmte Tonordnung hervorgegangen, die allgemeiner und in der sie ein ebenso untergeordnetes Einzelnes wäre, wie jeder andere Ton im ‚Variationenwerk', das vorgestellt ist. In der ‚Variation' geht es aber nicht um das zu Variierende (oder nur mittelbar), sondern um das Variieren: Nicht das zu Variierende existiert, sondern Weisen des Variierens eines sich einmal Gesetzten existieren aus einer Vorstellung von Ordnung, die Gleiches in verschiedenem Licht sieht (20);
Der eigentliche Bruch ist zwischen dem Variierten und der Vorstellung (zwischen einem definierten Objekt und Subjekt – statt die dualistische Objekt-Subjekt-Opposition fallen zu lassen).
‚*Variation*' offenbart sich als typische Formvorstellung gespaltener Einzelvorgänge, wobei Einheit Stiftendes nur insoweit befragt wird, als es überhaupt Einheitlichkeit der Erscheinung hervorrufen kann, nicht aber, inwieweit es selbst wiederum aus einer Vorstellung von Ordnung, aus einem zum Generieren widerspruchsloser Organisation befähigten Einfall abgeleitet ist (21);

Gruppenkompos.: *Klavierstück I* (1955), ibid.: Webern nennt dieses Werk [op. 27] ›Variationen‹. Tatsächlich steckt auch das noch darin, was man bis dahin in der Musik unter Variation – so vieldeutig dieser Begriff auch mittlerweile geworden war – verstand: daß das Variierte – vor allem in der zeitlichen Darstellung – in seiner Gestalt immer noch als Variiertes erkennbar bleibe ...
Aber gleichermaßen führt sich ... dies Prinzip der Variation selbst zu Ende, dort nämlich, wo es bei den Elementen, den Tönen und Intervallen ansetzt, und wo die Variation selbst wieder so weit variiert wird, daß sie bis zur *Transformation* führt, zu Formen, die in der Art der Elementverbindung mit den ursprünglichen zwar strukturell verwandt, in der Gestalterscheinung jedoch vieldeutig und neu sind. Immer Dasselbe – immer Neues: so wünschte es sich Webern (73 f.).

Das Wort Variation wird, auch wenn Webern die verschiedenen Gestalten der Reihe als Variation verstanden hat und Stockhausen sich in seinem Sprachgebrauch auf Webern berufen könnte, nur mehr metaphorisch verwendet –

Arbeitsber. 1953: Die Entstehung d. elektronischen Musik, in: *op. cit.*: Unterschiedliche Dichten der vertikalen und horizontalen Gruppenkombinationen solcher Klänge schlagen in übergeordnete Klangfarben um. Man könnte an *Reihenvariationen über ein Tongemisch* denken (44) –,

oder das Wort variieren wird, in Anlehnung an naturwiss. Sprachgebrauch – und in Entsprechung des ursprünglichen Gebrauchs von variare –, in intransitiver Bedeutung verwendet und damit der dispositionelle Bedeutungsaspekt des Wortes (wenngleich nicht im Sinne rhetorischer, sondern materialer Disposition) reaktiviert:

Von Webern zu Debussy (1954), *in: op. cit.*: Im nächsten Beispiel [sc. aus Debussys *Jeux*] variieren die vorkommenden Zeitdauern der einzelnen Töne zwischen 1/16 und 18/16. Es kommen aber durchschnittlich sehr viel mehr kürzere Werte vor als längere und so entsteht der Gesamteindruck einer großen Durchschnittsgeschwindigkeit ... Ein zweites Beispiel hierzu zeigt das umgekehrte statistische Verhältnis. Die vorkommenden Zeitwerte variieren zwischen dem kürzesten Wert 1/32 und dem längsten Wert 120/32, geschrieben als 15/4 (81).

Die Uminterpretation des Wortes Variation von einem morphologischen zu einem statistischen Begriff (vgl. dazu unten, VI. (3)), der sich nicht mehr auf das Verhältnis der Reihengestalten untereinander, sondern auf die Merkmalsausprägungen einzelner ‚Parameter' bezieht, wird auch von P. Boulez vollzogen:

Penser la musique ajourd'hui (Paris 1964): Il me semble presque inutile de préciser que ces réductions de la série originale sont éminemment variables et mobiles ... Séries restreintes et défectives assouplissent considérablement les mécanismes de déduction, en même temps qu'elles élargissent les champs de variation (92).

Die Formulierung verkehrt in pointierter Weise, die der Boulezschen Denkfigur des Paradoxons adäquat erscheint, die gewohnte Verwendungsweise der Wörter: Mit dem Adjektiv variabel, das an den Terminus der Variablen in der Terminologie experimenteller Methodik erinnert, wird die Möglichkeit, ‚Variationen' von Reihengestalten zu entwickeln, benannt, mit dem mus. Begriff Variation aber die ‚Variabilität' der Parameter innerhalb gewisser Möglichkeiten, die mit dem experimentellen Terminus des Feldes umschrieben sind.

VI. Das Wort Variante ist als Bezeichnungsfragment von Lectio varians entstanden und als TERMINUS DER PHILOLOGIE aus dem Franz. übernommen worden:

Dictionnaire de l'Académie frç. (Paris [1694] ²1718), Art. *Variante*: Les textes des auteurs anciens comportent de nombreuses variantes. Comparez les variantes du „Cid" (ed. J.-B. Coignard).

Als Fremdwort für ABWEICHENDE LESART (vgl. das Zitat von Fr. Schlegel oben, I. (1)(c)) wird es im mus. Schrifttum anscheinend erstmalig verwendet von J. N. Forkel:

Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke (Lpz. 1802): Es wäre daher sehr zu wünschen, daß der Ausgabe der sämmtlichen Bachischen Werke am Ende ein Heft beygefügt werden könnte, bloß um darin die wichtigsten und lehrreichsten Varianten aus seinen besten Werken zu sammeln, und zur Vergleichung neben einander zu stellen (114).

C. Griepenkerl und F. Roitzsch knüpfen in der *Vorrede* zum 6. Bd. ihrer „critisch correkten Ausgabe" von *J. S. Bachs Compos. für d. Orgel* (Lpz. 1847) an Forkels Bezeichnungsweise an. Zum Verhältnis der beiden Versionen des Trios *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (BWV 664 und 664a) heißt es dort:

Hierzu die Variante nach dem Autograph im Besitz des Herrn Dr. C. Schiller, in Braunschweig (o. S. [I]).

Im Sprachgebrauch der Quellenkritik kann der Terminus Variante sowohl gleichberechtigte Fassungen von Texten bezeichnen als auch Lesarten, die einer als gültig angesehenen Version (insbesondere eines kanonischen Textes) untergeordnet werden. In letzterer Bedeutung wird der Terminus Variante auch in der Musikwissenschaft verwendet:

G. Nottebohm, *Aenderungen zum Clavierconcert in G-Dur* (vor 1879), in: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze* (Lpz. 1887): In einer geschriebenen Partitur des Concerts finden sich bei manchen Stellen Varianten und Andeutungen, bei denen theils der erweiterte Umfang, theils, ohne Rücksicht auf solche Erweiterung, eine andere Fassung, theils der Vortrag ins Auge gefasst ist. Die meisten Stellen sind flüchtig geschrieben, was den Gedanken, sie seien zum Druck, etwa für eine neue Ausgabe bestimmt gewesen, nicht aufkommen lässt (74).

Zwar können unterschiedliche Implikationen des philologischen Variantenbegriffs den Gebrauch des Wortes in mus. Kontext färben, doch bleibt eine Gemeinsamkeit, die den mus. Terminus geprägt hat: Auch in kompositorischem Kontext meinen Varianten intentional ‚dasselbe'.

(1) In der zweiten Hälfte des 19. Jh. begegnet Variante als Bezeichnung für ein meist nur GERINGFÜGIG ABGEWANDELTES MUSIKALISCHES GEBILDE. Noch in philologischer Bedeutung scheint Fr. Liszt das Wort zu verwenden:

Brief an H. von Bülow (25. 8. 1866): Nous parlerons un autre jour de la bonne intention de Dräseke que j'accepte avec reconnaissance ... Aussitôt qu'il aura complété et terminé son travail (dans lequel je lui serais fort obligé d'indiquer les variantes et changements qui pourraient servir à une édition définitive des *Symphonische Dichtungen* dont nous avons parlé à Amsterdam), on l'imprimera ... (*Briefwechsel zwischen Franz Liszt u. Hans von Bülow*, ed. La Mara, Lpz. 1898, 338).

Die Bewahrung von Varianten war für Liszt aller-

dings nicht nur ein Akt philologischer Akribie; Liszts Arbeitsweise und ihre Stimulation durch kommunikative Gelegenheiten legen vielmehr die Interpretation nahe, Liszts Werkbegriff, der von der Wirkung der Musik, nicht vom Notentext bestimmt war, habe sich zu einem ‚work in progress' geöffnet. Auch die spieltechnischen Alternativen, die er in seinen Ausgaben von Werken fremder Komponisten als Aktualisierungen den Interpreten anbot, allerdings als Änderungen des originalen Textes gekennzeichnet wissen wollte, nannte er Varianten:

Brief an S. Lebert (19. 10. 1868): Wie ich meine Arbeit verstanden habe, ersehen Sie aus dem kurzen Vorwort (auf der ersten Seite der Varianten zu dem *Conzertstück* geschrieben)...
In den *Varianten* finden Sie wahrscheinlich einiges nicht Unzutreffende; – ich schmeichle mir dadurch den Ausführenden mehr Spielraum zu geben und die Wirkung zu steigern, ohne Verunglimpfung oder Überladung des Weber'schen Styls. Ersuchen Sie Pruckner ... Ihnen die *Varianten* vorzuspielen.
NB. Dieselben sind durchgängig in der ganzen Auflage mit kleineren Noten zu stechen (*Franz Liszt's Briefe*, ed. La Mara, Bd. II, Lpz. 1893, 129; ähnlich zu den „Varianten" seiner Schubert-Ed. an dens., Brief vom 2. 12. 1868, 133).

Als Benennung von Abweichungen ein und derselben Gestalt innerhalb eines Musikstückes verwendet C. Stumpf das Wort Variante in einer musikethnologischen Studie:

Lieder d. Bellakula-Indianer (VfMw II, 1886): Der Rhythmus ist jedoch unzweifelhaft. Die kleinen Varianten bei der dreimaligen Wiederholung des Viertakt-Motivs im ersten Theil brachte Nuskilusta ziemlich regelmäßig in der obenstehenden Weise. Niemals wiederholte er die Phrase in ganz identischer Art (416).

Mindestens ebensoviel über das Verhältnis der Termini Variante und Variation um die Jahrhundertwende wie über die beschriebene Râga besagt der folgende Passus aus einer frühen Studie über indische Musik, in der das problematische Verhältnis zwischen Terminologie und Gegenstand in der ‚Vergleichenden Musikwissenschaft' dokumentiert ist:

O. Abraham u. E. M. von Hornbostel, *Phonographierte indische Melodien* (SIMG V, 1903/04): Der erste Takt der 1. Variante erscheint bei den Wiederholungen einmal zu 5/4, einmal zu 4/4 erweitert. – Die einzelnen Teile wiederholen sich mit Variationen (Rondo) (366).

Variante wird als eine nur unbedeutende – rhythmische – Veränderung derselben Tonhöhenfolge verstanden, während Variation sich erstens auf größere mus. Einheiten (etwa im Sinne einer ganzen ‚Phrase' oder eines ganzen ‚Themas') bezieht und zweitens so als Veränderung hervorgekehrt wird, daß sie als solche wahrgenommen werden kann.
Vor dem Hintergrund eines solchen Verständnisses von Variante ist die Verwendung des Terminus in L. Wolffs Diss. *Geschichtliche Studien über d. mus. Motiv u. seine Durchführung* (Lpz. 1890) zu verstehen. Das Wort begegnet dort nur einmal – ansonsten ist von Variationen die Rede –, und zwar bezeichnet Wolff die verschiedenen Erscheinungsformen des Themas in Bachs *Kunst d. Fuge* als „Varianten" (82). Er versteht die *Kunst d. Fuge* – im Unterschied zu J. A. P. Schulz (vgl. oben, IV. (3)) – nicht als ein Variationswerk, in dem die Veränderung der kontrapunktischen Ausarbeitungen und die der Erscheinungsformen des Themas in ein wechselseitiges Verhältnis gesetzt sind. In Wolffs Verständnis dominiert als Intention des Komponisten Bach die Demonstration kontrapunktischer Künste, und diese Demonstration erscheint unter satztechnischem Aspekt um so zwingender, je deutlicher betont wird, daß allen Bearbeitungen das eine Thema, wenn auch in unterschiedlichen Varianten, zugrunde liege.
Die Verwendung des Wortes Variante hat auch bei H. Kretzschmar identifizierende Funktion, allerdings mit semantischen Implikationen; nicht die (intentionale) Identität der Form eines mus. Gebildes mit seinem Vorbild, sondern die seines Inhalts wird mit dem Terminus angesprochen:

Anregungen zur Förderung mus. Hermeneutik (1902), in: *Gesammelte Aufsätze*, Bd. II (Lpz. 1911): Die Frage nach dem Inhalt einer größeren Form, eines ganzen Satzes, einer mehrsätzigen Komposition kann man beantworten, sobald man sie für ein Thema, eine Periode zu lösen weiß. Denn das Ganze ist eine Summe einzelner Stellen, componere heißt zusammenstellen. Die einzelnen Stellen sind aber entweder Varianten des Themas oder sie sind freie neue Erfindungen (189).

Strukturell hingegen faßt A. Halm den Begriff. Zwei Momente sind in ihm zusammengeschlossen: Zum einen die Ähnlichkeit zum „Urbild", zum anderen, daß die Variante partielle Abweichung innerhalb eines größeren Kontextes ist (Varianten schließen sich nicht – im Unterschied zu Variationen – zu aufeinanderfolgenden Reihen zusammen, sondern begegnen nur an dieser oder jener Stelle):

Über d. Variation (1908 u. 1911), in: *Von Form u. Sinn d. Musik*, hg. von S. Schmalzriedt (Wiesbaden 1978): Ebenso folgt auf die *F-dur*-Melodie, welche das Gesangsthema des ersten Satzes des *d-moll*-Quartetts von Mozart bildet, eine Variation, oder, wie man in solchen Fällen eher sagt: eine Variante der Melodie, auf denselben Harmonien wie das Urbild (109).

Strukturelle und semantische Implikationen verbinden sich dort, wo leitmotivähnliche Gebilde beschrieben werden:

A. Halm, *op. cit.*: Von dem ersten Teil des Walhallmotivs (des Walhallthemas, würde man besser sagen) unterscheidet sich nun aber das Ringmotiv des Alberich nicht mehr, als eine Variante sich von dem Urbild unterscheidet (114);
A. Berg, *A. Schönberg. Gurrelieder. Führer* (Lpz. u. Wien 1913): Sie [sc. die Mittelstimme] ist aber nichts anderes als eine Variante des Hornthemas ... (39; ähnlich 21, 29, 87).

In dem Grade, in dem seit dem Ersten Weltkrieg das mus. Denken immer weniger von Maximen Wagnerscher Ästhetik bestimmt wird, tritt auch der semantische Aspekt des Terminus zurück. Berg bewahrt – im Unterschied zu Schönberg – eine Vorliebe für das Wort Variante, ohne daß zu entscheiden wäre, ob diese Vorliebe in den semantischen Implikationen des Terminus begründet ist:

Die mus. Impotenz d. „Neuen Ästhetik" Hans Pfitzners (1920): Auf alle anderen melodischen Varianten, namentlich der der besagten absteigenden Phrase [sc. in R. Schumanns „Träumerei"] ..., kann ich raummangelshalber nur hinweisen (zit. nach W. Reich, *Alban Berg*, Zürich 1963, 200).

Die Funktion, voneinander abhängige mus. Gestalten als intentional identische auch durch ihre Benen-

nung auszuweisen, hat der Terminus Variante – im Unterschied und in Abgrenzung zu dem der Variation – bis in jüngste Zeit bewahrt:

H. H. Eggebrecht, *Versuch über d. Wiener Klassik*, BzAfMw XII (Wiesbaden 1972): Hier [im 2. Takt des Priestermarsches von Mozarts *Zauberflöte*] ist ein Taktpaar als Sinneinheit zu Ende (Pause), und doch wird durch die Intensivierung seines Funktionssinnes das Weitergehen der Musik so intensiv erwartet, daß der folgende Auftakt nichts „Neues" ist (kein „freier Impuls"), sondern die Folge dieser Erwartungsintensität.
Zugleich leitet der Viertelauftakt die Bewegung in Vierteln ein, die ... mit dem ersten Taktpaar auch insofern sich vergleicht, als sie – trotz ihrer Eigenständigkeit – als dessen Variante sinnfällig ist ...
So ist jedes Glied der Periode – entgegen Georgiades – alles andere als „für sich unbegreiflich", die Symmetrie alles andere als „eine Art Strohmann" und die Freiheit alles andere als frei (34 f.).

C. Dahlhaus, *Cantabile u. thematischer Prozeß* (AfMw XXXVII, 1980): Das Kontrastmoment, das im Sinne des Prinzips der „kontrastierenden Ableitung" zur Dialektik der Sonatenform gehört, liegt demnach in op. 81a nicht in den Themen selbst, die vielmehr – im Sinne der bei Beethoven bis zur ersten „Kurfürsten-Sonate" (Es-Dur) zurückreichenden Tradition der Monothematik – als Varianten eines einzigen Grundgedankens erscheinen, sondern zeigt sich erst, wenn man eine „subthematische" Struktur, die wie ein Schatten die Themen begleitet, in die Analyse einbezieht (89).

(2) Auf den Ausdruck Variante wird zurückgegriffen bei Versuchen der Differenzierung KOMPOSITORISCHER VERFAHREN, DIE ABZUGRENZEN SIND VON THEMATISCHER ARBEIT. Das Bedeutungsmoment der geringfügigen Abweichung veranlaßt H. Viecenz dazu, figurale Variationstechnik als Variantenbildung zu bezeichnen. Obwohl dies nur eine Umbenennung eines bekannten Sachverhalts ist, scheint der Text terminologisch deshalb wichtig, weil das Wort Variante (und nicht Variation) in einem Kompositum verwendet wird, um ein Verfahren zu bezeichnen. Der Bedeutung von Variante bleibt zwar das Moment der verhältnismäßig geringfügigen Abweichung erhalten, aber Varianten, die Ergebnis eines kompositorischen Verfahrens sind, können nicht zugleich kasuelle Erscheinungen sein in dem Sinn, wie Halm das Wort verwendet hatte:

Über d. allgemeinen Grundlagen d. Variationskunst mit besonderer Berücksichtigung Mozarts (Mozart-Jb. II, 1924): Die Richtung, welche die souveräne Melodie-linie betont, verwendet das Prinzip des Variierens zu einer lediglichen Ausstattung eines Gegebenen, die in der Hauptsache in Bildungen melismatischer Art beruht. Die bloßen „Varianten"-Bildungen lassen den Kern der punktweise gegebenen und spannungerfüllten Linie völlig unangetastet (189).

Bedeutsam scheint der Terminus Variante wegen seiner semantischen Implikation für die Intonationstheorie B. Assafjews. Allerdings ist Assafjew auch einer der ersten, der den Terminus zur Kennzeichnung eines besonderen satztechnischen Verfahrens heranzieht, das nicht ohne weiteres der thematischen Arbeit zu subsumieren ist, nämlich Fr. Liszts Versuch, zwischen der Identität der Themen in ihrer leitmotivischen Funktion und thematischem Prozeß zu vermitteln:

Die mus. Form als Prozeß (1930–47), hg. u. übers. von D. Lehmann u. E. Lippold (Bln 1976): Bei Liszt sticht besonders sein Versuch ins Auge, auf der Grundlage des Prinzips der Identität durch Anwendung der Variationskunst und der Variantenkombination zum Bau von Themen und Leitmotiven das Gewebe maximal zu koordinieren. Aus einem gemeinsamen Ausgangsmaterial bildet er verschiedene Themen, die sich in bezug auf die ihnen zugewiesene Funktion unterscheiden ...; die Reihe gegenübergestellter und kontrastierender Leitmotive ersetzt er durch Varianten oder Umwandlungen eines Themas, das ganz verschiedene Profile trägt. Dadurch wird das Prinzip der Identität in sehr starkem Maße realisiert: Während in Wagners musikalischem Gewebe die Identität durch das Erkennen des Leitmotivs in seinen *Varianten* empfunden wird, ... will Liszt sie alle auf einen Nenner bringen, auf einen thematischen Komplex zurückführen ... (121).

Den terminologisch bedeutsamsten Versuch, die Variantentechnik als eine eigenständige Verfahrensweise darzustellen, die sowohl von thematischer Arbeit als auch von Variation zu unterscheiden ist, hat Th. W. Adorno in seiner Mahler-Monographie vorgelegt.
Doch hat Adorno das Konzept zu dieser Interpretation schon vor dem Zweiten Weltkrieg skizziert:

Marginalien zu Mahler (23, eine Wiener Musikzs., Nr. 26/27, 1936): Wollte man es wagen, in einem Wort das Formgesetz für Mahlers Musik auszusprechen – jene extensive Totalität, die der bannenden Formel gründlicher sich entzieht als jede andere –, so möchte man dies Gesetz die Variante nennen. Von der Variation im Sinne Beethovens, Brahmsens, auch Schönbergs ist sie so grundtief verschieden wie die beschwörende Gestik Mahlers von jeglicher Formimmanenz. Denn seine Variante kennt nicht, gleich der Variation, ein aufgestelltes und formverbindliches Modell, an dem sie dialektisch eingreifend sich erprobte ... Mahler greift zurück auf eine musikalische Märchenzeit: als es noch keine Themen als festen Besitz gab. So kennt er selbst keinen fixierten; die Variante als kleine Abweichung und prosaische Unregelmäßigkeit läßt alle beweglich aus einander hervorgehen, in einander verschwinden; Musik als Unmittelbarkeit unterhalb jeglichen Kanons der Objektivation sucht spontan sich herzustellen (14).

In den Texten, die Adorno 1960 aus Anlaß des 100. Geburtstages von G. Mahler publiziert hat, werden die ästhetischen Implikationen dieses Konzepts als Dialektik von Identität und Nichtidentität entfaltet:

Mahler. Eine mus. Physiognomik (Ffm. 1960): Die dergestalt fortschreitende Technik Mahlers hat ihre differentia specifica von der anderer Komponisten in der Variante, im Gegensatz zur Variation ... Die Mahlersche Variante ist die technische Formel für das episch-romanhafte Moment der immer ganz anderen und gleichwohl identischen Gestalten (116);
Das Prinzip der Variante entspringt im variierten Strophenlied, insofern auch dessen Strophen nie eingreifend variiert werden können ... Kein Thema ist positiv, eindeutig da ... Insofern sind die Varianten die Gegenkraft zur Erfüllung. Sie enteignen das Thema seiner Identität (119);
Mahler. Wiener Gedenkrede (1960), in: *Quasi una fantasia* (Ffm. 1963): Die Verfahrungsweise, die ihm dient, ist die der Variante. Die Charaktere sind gegenüber dem Ganzen zu selbständig, zu sehr Seiendes im Werden, um nach dem Gesetz traditioneller thematischer Arbeit sich aufzuspalten und bruchlos im Ganzen zu verschmelzen. In der Variante werden die einzelnen Charaktere wiedererkennbar festgehalten, die Struktur von Themen und Gestalten wird bewahrt. In Einzelzügen aber ändern sie sich; der Kunstmusik wird jenes Prinzip der mündlichen Tradition und des Volks-

lieds zugeführt, das in die Wiederholung der ursprünglichen Melodie Finten, kleine Unterschiede einlegt, das Identische zum Nichtidentischen macht ... Nirgends bringen die Mahlerschen Varianten Andersheit um der bloßen Abwechslung willen (133 f.).

Adornos Variantenbegriff hat in der jüngeren Literatur zu Mahler, teilweise auch zu Schubert eine umfangreiche Rezeption erfahren, die sowohl Kritik an Adornos Ausweitung des Begriffs auf Formverläufe und überhaupt satztechnische Konventionen einschloß als auch Versuche der Differenzierung in „akzessorische" und „strukturelle" Variantenformen (Th. Schmitt 1983, 40 ff.).

Lit.: TH. SCHMITT, Der langsame Symphoniesatz Gustav Mahlers, Studien zur Musik III, München 1983.

(3) Im Anschluß an den geweiteten Variationsbegriff Schönbergs und Weberns nannten jüngere Theoretiker der Zwölftontechnik, die zeitweilig Schüler jener beiden Komponisten waren, die VIER FORMEN EINER REIHE UND DEREN TRANSPOSITIONEN Varianten; ob dies einem Sprachgebrauch im Kreise der Wiener Schule entspricht, der nur nicht durch schriftliche Quellen belegt ist, muß offen bleiben:

E. Krenek, *Über neue Musik* (Wien 1937): Schon hier [sc. in einer gregorianischen Melodie] werden gewisse Varianten der feststehenden motivischen Gestalten verwendet, nämlich Umkehrung und rückläufige Form oder Krebs. In der Tat sind diese drei Varianten auch die für die Zwölftontechnik entscheidenden (54);
Erst wenn einzelne Teile der Grundreihe selbst schon zueinander im Verhältnis einer dieser Varianten stehen, ergeben sich jene Entsprechungen höherer Ordnung (59);
Bei der Verwendung solcher Reihen ist zu bedenken, daß die Hälfte der möglichen Varianten verschwindet, weil sie mit der anderen zusammenfällt (60);
R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons* (Paris 1949): Mais cette série admet ... un certain nombre de variantes ... Ces variantes sont:
1° Les onze transpositions sur les autres degrés de la gamme chromatique de la même série.
2° Le mouvement récurrent de la série et ses onze transpositions.
3° Le renversement ...
4° La récurrence du renversement ... (95).

Die Verwendung des Wortes Variante in Texten zur seriellen Musik setzt zwar die Idee der Reihenvariation voraus (vgl. oben, V. (5)) und scheint angeregt von Leibowitz, der Ende der vierziger Jahre bei den Darmstädter Ferienkursen lehrte, zugleich ändern sich jedoch Inhalt und Funktion des Begriffs. Sprachliches Signum dieses Wandels ist die vorherrschende Verwendung des Wortes im Plural. Varianten nennt K. Stockhausen die MERKMALSWERTE EINZELNER PARAMETER, die durch Reihen gesteuert sind:

Von Webern zu Debussy (1954), in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): Zwischen sehr großer Dichte und punktueller Tonverteilung liegen kontinuierlich alle Dichtevarianten. Ich denke an *Reihen von Dichtegraden*; sowohl für vertikale als auch für horizontale Dichten (78);
Die Zeitdauervarianten einer Tongruppe ergeben durch das Proportionsverhältnis zwischen kleinstem und größtem vorkommendem Zeitwert eine durchschnittliche Geschwindigkeit. Reihen der kleinsten und größten Zeitwerte variieren die Gruppengeschwindigkeiten (81 f.);
Zwischen dunkelster und hellster Klangfarbe liegen kontinuierlich alle Helligkeitsvarianten der Klangfarbe (84).

G. M. Koenig verwendet das Wort im Sinne der nichtspezifischen Abweichung, die nicht in die Kategorien des Beschreibungssystems paßt, und die man (deshalb) auf sich beruhen lassen kann:

Studium im Studio, in: *Ber./Analysen*, die Reihe V (Wien 1959): Unter „Instrumentation" hatte ich ja die Auswahl aus einer endlichen und für das Stück verbindlichen Anzahl von Klangfarben (einschließlich ihrer dynamischen und sonstigen Varianten) verstanden wissen wollen (81).

Varianten sind nicht die verschiedenen Reihenformen und -transpositionen als ganze, sondern die unterschiedlichen Werte oder Intensitätsgrade, die ein Parameter aufgrund der Reihe, die ihn reguliert, erreichen kann. Der Variantenbegriff der seriellen Musik hat nicht mehr syntagmatische, sondern paradigmatische Funktion. In Inhalt und Funktion nähert er sich dem (auch klanglich ähnlichen) Begriff der Variablen in den Naturwissenschaften; Varianten sind Meßwerte von Variablen, die im Experiment ‚der Fall sind'.
Ebenfalls als Gegenbegriff zur herkömmlichen Variation, aber in anderer Akzentuierung verwendet L. Nono, der 1950 noch *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di A. Schönberg* komponiert hatte, den Begriff als Titel für seine Komposition *Varianti* (1957). R. Kolisch, dem die Komposition gewidmet ist, erläutert den Titel in einer Analyse, die wahrscheinlich mit Unterstützung Nonos entstanden ist:

Nonos Varianti (Melos XXIV, 1957): Der Titel „Varianti" (Varianten) gibt Aufschluß über eine Grundhaltung des Werkes; er hat nichts gemein mit dem Begriff „Variation" der traditionellen Kompositionstechnik, sondern bezeichnet den Umstand, daß eine häufige und elastische Adaptierung der konstruktiven Prinzipien erfolgt, die einen starken Einbruch von „Entscheidungsfreiheit" in die Determination darstellt (292 a);
Für die Konstruktion ... sind zwei Prinzipien unabhängig voneinander maßgebend, nämlich die Steuerung durch die *Permutationstabelle* ... und das *numerische Prinzip* 5-4-3-2-1 ... Jedoch durchdringen sich diese beiden Prinzipien dialektisch, und aus dieser Dialektik resultieren „Varianti", welche die Struktur auflockern (293 a-b).

Nonos struktureller Variantenbegriff, wie er hier in Kompos. und Kommentar ausgebildet ist, hebt sich gleichermaßen ab von dem Stockhausenscher Prägung, der aus serieller Determination resultiert, wie vom traditionellen Begriff von Variation, der einen Ableitungszusammenhang zwischen mus. Gestalten impliziert.

(4) Für die geringfügigen Abweichungen, die bei der Intonation derselben Melodie durch zwei Sänger entstehen, hat M. Schneider den Begriff der VARIANTENHETEROPHONIE geprägt, der im musikethnologischen Schrifttum weite Verbreitung fand:

Gesch. d. Mehrstimmigkeit, Teil I.: *Die Naturvölker* (Bln 1934): Zwei Sänger können die gleiche Melodie in gleicher Zeit vortragen. Es genügt, daß die beiden Versionen der gleichen Melodie, die die zwei Sänger bringen, etwas verschieden sind, daß also der Vortrag des einen Sängers ein wenig von dem des andern Sänger abweicht, damit ein Zweiklang hervorgerufen werde. Dieser Vorgang ist sowohl in der reinen Distanzmelodik ... wie in der tonigen Melodik möglich ... Er soll hier als Variantenheterophonie bezeichnet werden (19).

Die Kritik an der Verwendungsweise des Begriffs Heterophonie in diesem Kompositum hat zur Formung von Ersatzbegriffen geführt, so bei W. Wiora zum Ausdruck Variantenbildung:

Zwischen Einstimmigkeit u. Mehrstimmigkeit, Fs. für M. Schneider (Lpz. 1955): Die Grundform, für welche der Ausdruck Heterophonie gebräuchlich, aber nicht treffend ist, läßt sich als simultanes Variieren oder variierendes Mitgehen bezeichnen ... Daß sich diese Variantenbildung stärker in der Instrumentalmusik ... entfaltet als im Chorgesang, ist leicht zu verstehen.
So mannigfaltig die Möglichkeiten der Variantenbildung im Nacheinander, so mannigfaltig sind sie in der Gleichzeitigkeit, zumal wenn keine Regel Konsonanzen fordert (324).

(5) In der Harmonielehre hat H. Riemann den Begriff Variante für das VERWANDTSCHAFTSVERHÄLTNIS GLEICHNAMIGER DUR- UND MOLLTONARTEN geprägt. Obwohl diese Klänge nach Riemanns dualistischer Harmonieauffassung unterschiedliche ‚Grundtöne' haben, war wohl die wechselseitige Identität von Grundton und Quint ausschlaggebend für die Benennung:

Elementar-Schulbuch d. Harmonielehre (Lpz. 1906): Der Schritt heißt Quintwechsel (schlichter Quintwechsel), weil der eine Klang der Gegenklang der schlichten Quinte des andern ist: ... die beiden Harmonien also ineinander liegen, so daß die Prim der einen die Quinte der anderen ist ... Wir nennen den einen Akkord in solchem Falle die Variante des anderen; in C-dur ist also $^{\circ}c$ die Mollvariante der *S*, in A-moll e^{+} die Durvariante der *D* (78; vgl. auch 181-183).

In der Adaption des Begriffs durch H. Grabner (*Hdb. d. Harmonielehre* I, Bln [1944], ²1955, 159), der auf eine dualistische Interpretation verzichtet, hat der Begriff weite Verbreitung erfahren und ist auch auf Erscheinungen angewandt worden, die nicht im Sinne der funktionalen Harmonielehre zu erklären sind.
H. Besseler verwendet den Riemannschen Terminus sogar im Rahmen seiner Deutung der Dufayschen Harmonik als „dominantische Tonalität mit Terzfreiheit" (*Bourdon u. Fauxbourdon*, Lpz. 1950, 99) anläßlich des Vergleichs von Dufays *Helas, ma dame* und *Vergene bella*:

Sogar charakteristische Einzelzüge decken sich, wie das wiederholte Vorkommen der Tonika-Durvariante als Zwischendominant (96).

In einem metaphorischen Sinne verwendet J. Stenzl den Begriff, um die quasitonalen Implikationen in A. Bergs früher Atonalität zu benennen:

Franz Schreker u. Alban Berg. Bemerkungen zu d. Altenberg-Liedern op. 4, in: *Franz Schreker*, Studien zur Wertungsforschung XI (Graz 1978): Ähnliches Oszillieren bestimmt auch das zweite hier anschließende Akkordfeld ... Aus diesen acht Tönen lassen sich 16 Akkorde bilden, die einzeln durchaus tonal deutbar sind. Hier aber ergibt sich über dem am Anfang des Liedes bedeutungsvollen Sekundschritt B-H eine Variantenklangharmonik, bei der bloß jeweilen ein, bei Wechsel des Baßtones zwei Töne ersetzt werden. Komponiert ist dieses Akkordfeld als Schichtung von vier ondulierenden Stimmen mit je zwei Tönen (47).

Lit.: R. NELSON, The Technique of Variation, Berkely 1949; K. VON FISCHER, Art. Variation, MGG XIII, 1966, engl. New GroveD XIX, London 1980, mit neuem Paragraphen zum 20. Jh. von P. Griffith; Dtsch. Fremdwörterbuch, ed. G. Hoppe u. a., Bd. VI, Bln 1983, Art. Variante u. Variation.

Horst Weber, Essen 1986

Vaudeville

franz.; als mus. Bezeichnung seit 1547 (in der Form vaul de ville seit 1507) nachweisbar; seit dem 10. Jh. als Ortsname in Frankreich gebräuchlich (von lat. Waldini villa, vgl. A. Dauzat u. Ch. Rostaing, *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris [1963] ^{2}1978, 701 b). Der Ausdruck vaudeville wird um 1611 in den engl. Wortschatz übernommen und gelangt zu Beginn des 18. Jh. als Synonym des Begriffswortes Gassenhauer in den dtsch. Sprachraum.

I. Die ETYMOLOGIE des Wortes vaudeville ist ungeklärt.

II. Im 16. und 17. Jh. wird das EINSTIMMIGE, UMGANGSMÄSSIGE LIED DES VOLKES mit dem Ausdruck vaudeville bezeichnet.
(1) Davon ausgehend wird mit seinem Gebrauch um die Mitte des 16. Jh. in der mehrstimmigen Chansonkompos. auf die ARTIFIZIELLE SIMPLIZITÄT DER AKKORDISCHEN UND SYLLABISCHEN SATZFAKTUR abgehoben.
(2) Im 17. Jh. wird vaudeville zum mus. Terminus und benennt als Gattungsbezeichnung die EINFACHSTE FORM DES LIEDES schlechthin.
(3) Zugleich werden im 17. Jh. die AKTUELLEN, MODISCHEN UND ZEITKRITISCHEN SPOTTLIEDER der Stadtbevölkerung vaudevilles genannt.

III. Vaudeville gewinnt um 1600 zusätzlich AUSSERMUSIKALISCHE BEDEUTUNG als Sprichwort, Gerücht und idiomatischer Ausdruck.

IV. Seit dem Ende des 17. Jh. bezeichnet vaudeville ein SPEZIFISCH FRANZÖSISCHES, WITZIG-SATIRISCHES UND POPULÄRES STROPHENLIED MIT REFRAIN.

V. In Verbindung mit dem franz. Theater begegnet das Begriffswort vaudeville seit dem 19. Jh. als Benennung für die LEICHTE KOMÖDIE MIT EINGEFÜGTEN STROPHENLIEDERN.

VI. Im nordamerikanischen Sprachraum wird vaudeville seit Mitte des 19. Jh. auf eine dem engl. Variety verwandte POPULÄRE UNTERHALTUNGSSHOW bezogen.

I. Die ETYMOLOGIE des Wortes vaudeville ist ungeklärt. Nachträglich konstruiert und weder sprachwiss. korrekt noch historisch belegbar sind die vokabularen Rückführungen auf franz. val de ville (Tal der Stadt), auf lat. vadere (gehen), auf franz. valoir (wert sein) und auf den flämischen Ausdruck wat de wilt:

B. de La Monnoye, Anm. zum Art. *Olivier Bisselin*, in: *Les Bibl. Frç. de La Croix Du Maine et de Du Verdier*... II, hg. von J. A. Rigoley de Juvigny (Paris 1772): ...le mot *Vaudeville* étant très-propre & très-naturel pour signifier ces Chansons, qui vont à *Val de ville*, en disant *Vau* pour *Val*, comme on dit à *Vauderoute* & à *Vauleau*... (205);
GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Vaudeville*: ...sie haben eine leichte, gefällige Melodie und gehen im Volke von Munde zu Munde; daher diese Benennung auch wohl von *Vadere* hergeleitet werden könnte: *va de ville en ville* (314 b);
EscudierD (Paris [1844] ^{2}1872), Art. *Vaudeville*: [Le mot] est dérivé du vieux terme vau ou val, dont on a fait le terme nautique aval, courant (477);
RiemannL (Bln ^{11}1929), Art. *Vaudeville*: Doch tritt schon früh die Schreibweise *Vaulx de ville* auf (1507), die man von valoir (valere) ableiten möchte („Liebling der Stadt")... (II, 1913 b);
MoserL (Bln ^{2}1943), Art. *Vaudeville*: ...von *voix de ville* = Stimme der Stadt, oder *vläm. wat de wilt* = *Quodlibet* oder *Vault de ville* = Liebling der Stadt (?)... (980 a).

Auch die im MoserL gleichfalls vorgeschlagene Ableitung von vaudeville aus franz. voix de ville (Stimme der Stadt), die schon in G. J. Voglers *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* III (Mannheim 1780/81, 182) begegnet, ist unwahrscheinlich. Die mus. Bezeichnung voix de ville läßt sich frühestens 1555 belegen (A. Le Roy, *Second livre de Gviterre, contenant plvsievrs chansons en forme de voix de ville*..., Paris 1555); sie bleibt bis in die 1570er Jahre in Gebrauch und läßt sich vereinzelt bis ins frühe 17. Jh. nachweisen. Das Aufkommen des Ausdrucks voix de ville und sein mit vaudeville weitgehend paralleler Gebrauch lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß voix de ville eine irrtümliche Schreibweise des fast gleichlautenden Wortes vaudeville darstellt. Die identische Bezeichnungsfunktion der beiden Begriffe geht nicht nur beispielsweise aus Le Roys uneinheitlichem Sprachgebrauch in den 1570er Jahren hervor, sondern auch aus einem Beleg von P. de Sainct-Iulien (*Meslanges Historiques*..., Lyon 1589, 263): „voix de villes (les autres disent vaux de villes)" (vgl. zum Begriffsverständnis von voix de ville unten, II. (1)).
Eine weitere Möglichkeit der Ableitung stellt die Verbindung zwischen den Wörtern vaudeville und vaudevire dar. Obgleich sich für diese Rückführung keine eindeutigen Dokumente finden lassen, hat sie sich doch seit dem 16. Jh. in Frankreich und zum Großteil auch in der musikwiss. Forschung als gesicherte Etymologie eingebürgert. Der Ausdruck vaudevire bildet mit großer Wahrscheinlichkeit ein tautologisches Kompositum zum dem normannischen Wort virevaude(r), das sich von den Verben virer und vauder (drehen, tanzen) herleiten läßt, und bedeutet soviel wie Rundtanz, Ritornell (vgl. P. Guiraud, *Structures étymologiques du lexique frç.*, Paris 1967, 17 ff., sowie ders., *Dictionnaire des Étymologies Obscures*, Paris 1982, Art. *vaudeville*, 520). In dieser

Bedeutung begegnet vaudevire in franz. Übersetzungen um 1540:

Actes des Apôtres (1537): Pour donner plaisance et esbat A Herodes, qu'on tourne et vire; D'une chanson du vau de vire Le fault servir a ce matin (zit. nach: E. Huguet, *Dictionnaire de la Langue Frç. du Seizième Siècle* VII, Paris 1967, 408 a);
Plutarch, *Les Vies de huict excellens et renommez personnages grecz et romains*, übers. von G. de Selve (Lyon 1548): Tous ceulx de larmee portoient branches et chapeaux de laurier, suyvans par bendes en moult bel ordre le chariot du capitaine: dont les ungs chantoient vaudevires et chansons a la mode du pays entremeslees de gaudisserie (loc. cit.).

Um 1500 entstanden zwei Liederhandschriften mit volkstümlichen einstimmigen und strophischen Liedern aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. (Paris, Bibl. National, fonds frç. 9346 [Ms. de Bayeux] u. fonds frç. 12744; vgl. A. Gasté, *Chansons Normandes du XVe Siècle*, Caen 1866, Th. Gérold, *Le Ms. de Bayeux*, Straßburg u. Paris 1921, und G. Paris, *Chansons du XVe Siècle*, Paris 1935). In diesen Liedern ist vereinzelt die Rede von der Stadt Vire in der Normandie und dem Tal des gleichnamigen Flusses, das der Region den Namen val oder vau de vire gab. Da die Lieder von einer Sing- und Trinkgemeinschaft um einen Müller namens Olivier Basselin aus besagtem Tal erzählen, kam um 1550 die Theorie auf, daß die Bezeichnung vaudevire sich auf die von Basselin erfundenen Lieder aus der Gegend von Vire bezieht. 1575 wird die Verbindung zwischen den Schreibweisen vaudeville und vaudevire explizit hergestellt. Anfang des 17. Jh. begegnet die Bezeichnung vaudevire in einem Titel von J. Mangeant in der konstruierten Bedeutung als Trinklied wieder (*Recueil des plus beaux Airs accompagnés de Chansons à dancer, Ballets, Chansons folâtres & Bachanales, autrement dites Vaudevires*, Caen 1615). So entsteht jene bis ins 20. Jh. tradierte Hypothese, daß die mit vaudeville bezeichneten franz. Lieder von einem legendären Basselin aus Vaudevire erfunden worden seien:

Ch. Estienne, *La guide des chemins de France* (Paris [1552] ³1553): La basse Normandie comprend... le vaulx de Vire, qui a donné le nom aux chansons de ce pays (121);
S. Münster u. Fr. de Belle-Forest, *La Cosmographie vniverselle de tovt le monde* I (Paris 1575): De ceste ville, & du pays de Vaudeuire portent, & tiennent leur nom les chansons anciennes, & communes, que le vulgaire mal a propos appelle des Vaudeuilles, desquelles fut auteur vn Olivier Basselin, auquel n'en faut rauir l'honneur... (II, 119);
Ch. de Bourgueville, *Les Recherches et Antiqvitez de la Prouince de Neustrie*... (Caen 1588): [Vire] est aussy le pays d'où sont procedez les chansons que l'on appelle Vaux de Vire... (zit. nach NA Caen 1833, 81);
R. Cotgrave, *A Dictionarie of the French and Engl. Tongves* (London 1611), Art. *Vaudeville*: ...so tearmed of *Vaudevire*, a Norman towne, wherin *Olivier Bassel*, the first inventer of them, liued... (o. S.);
G. Ménage, *Observations... sur la Langve Frç.* (Paris 1672), Kap. 214: *S'il faut dire ‚Vaudeville', ou ‚Vaudevire'*: On disoit anciennement *Vaudevire*: qui est le nom d' un pays voisin de Vire..., où ces Chansons furent premièrement inventées par Olivier Basselin... Mais depuis on a dit *Vaudeville*, par corruption: & c'est comme on parle présentement (326); vgl. zu Ménage und der Etymologie von vaudeville auch J. Matthesons abfällige Kritik im *Kern Melodischer Wiss.* (Hbg 1737, 117);
A. Pherotée de la Croix, *L'art de la Poésie frç*... (Lyon 1694): On dit qu'Olivier Basselin est le premier Auteur des Vaude-villes (305);
J. Chr. A. Heyse, *Allgemeines verdeutschendes u. erklärendes Fremdwörterbuch*... (Hannover ²¹1922), Art. *Vaudeville*: entstanden aus *Vau* oder *Val de Vire*, d. i. Vire-Tal in der Unter-Normandie, wo Olivier Basselin zu Ende des 14. Jahrhunderts dergleichen Lieder dichtete... (905 b);
Fr. Vernillat, *La musique hors du Concert*, in: *Histoire de la Musique* II, hg. von Roland-Manuel (Paris 1963): VAUDEVILLE. — L'origine du terme remonte à la célèbre école du „Val-de-Vire" dont le poète, Olivier Vasselin (mort en 1450) aurait été le chef (1478).

II. Im 16. und 17. Jh. bezeichnen der Ausdruck vaudeville sowie die sehr wahrscheinlich mißverständlich entstandenen und ähnlich klingenden Benennungen vaul de ville, vent de ville und voix de ville das EINSTIMMIGE, UMGANGSMÄSSIGE LIED DES VOLKES. Der früheste nachweisbare Beleg findet sich in einem Bühnenstück aus dem Jahre 1507 und steht mit der Verwendung wie auch der Verbreitung einstimmiger, volksläufiger Lieder im franz. weltlichen Theater des 15. und 16. Jh. in Zusammenhang. In den „Moralité", „Farce", „Sotti(s)e" oder „Monologue" genannten Stücken dieser weitgehend von einer städtischen Unter- und Mittelschicht getragenen Unterhaltungsform erfüllten die Lieder unter anderem die Aufgabe, dem Bühnengeschehen einen realistischen Anstrich zu geben. Nur vereinzelt und zum großen Teil beschränkt auf die Zitation des Anfangsverses wurden in solchen Bühnenwerken artifizielle Chansonkompositionen („chansons musicales") herangezogen (vgl. H. M. Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400—1550*, Cambridge, Mass. 1963, 80 ff.).
In N. de La Chesnayes „Moralité" *La Condamnacion de Bancquet* (1507), die von den Folgen der Freßsucht handelt, schließt sich an die auf der Bühne vorgetragene Aufforderung, während des Mahls bestimmte und mit dem Anfangsvers angegebene Lieder zu singen und zu spielen, die dramaturgische Anweisung des Verfassers an, daß die Auswahl aus diesen „chansons, tant de musique que de vaul de ville", den Instrumentalisten anheim gestellt werden könne. Während sich die Formulierung „chanson... de musique" auf nachweisbar artifizielle mehrstimmige Liedkompos. bezieht, verweist der nicht übersetzbare Ausdruck „chansons... de vaul

de ville" auf diejenigen Lieder, die zum Teil in strophischer Form auch in einstimmigen Chansonniers der Zeit überliefert sind (zur Schreibweise vaul de ville vgl. R. Cotgraves Eintrag *Vaudeville* in seinem *Dictionarie*..., London 1611, o. S., wo auf den Art. *Vaudeville* verwiesen wird):

Icy dessus sont nommez les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de vaul de ville, et est à supposer que les joueurs de bas instrumens en sçauront quelque une qu'ils joueront prestement devant la table (zit. nach: P. L. Jacob [Pseudonym für P. Lacroix], *Recueil de Farces, Soties et Moralités du Quinzième Siècle*, Paris 1859, 316; während Jacob anschließend zwölf Chansonanfänge zitiert, kommt Brown durch eine andere Interpunktion auf siebzehn Anfangsverse, deren Verbindung zu ein- und mehrstimmigen Quellen er ausgiebig dokumentiert; vgl. *op. cit.*, 93 f. und 183—282).

Nur vereinzelt begegnet der Begriff in der ersten Hälfte des 16. Jh.; bei J. du Bellay, einem Vertreter der Pléiade, läßt sich in der Vorrede seiner 1549 in Paris veröffentlichen *Vers lyriques* erkennen, daß er den Ausruck vaudeville zur Bezeichnung des Strophenliedes heranzieht, dessen strophisches Prinzip sowie die Vermischung von männlichem und weiblichem Reim seine Sprache einengen würde:

Au Lectevr: Je n'ay (Lecteur) entremellé fort superstitieusement les vers masculins avecques les feminins, comme on use en ces vaudevilles & chansons qui se chantent d'un mesme chant par tous les coupletz, craignant de contreindre & gehinner ma diction pour l'observation de telles choses (*Œuvres Poétiques* III, hg. von H. Chamard, Paris 1983, 2).

Einen Hinweis auf das Begriffsverständnis von vaudeville um die Mitte des 16. Jh. vermag der Wortgebrauch L. Le Carons zu geben, der allerdings die singuläre Prägung vent de ville heranzieht. Er spricht in dem vierten Kap. *Ronsard, ou de la Poësie* seiner *Dialogues* (Paris 1556) von „vent de ville" (Wind der Stadt), um die Verbreitungsform der „gemeinen und schamlosen Singerei" metaphorisch zu kennzeichnen:

Je sçai bien qu'au lieu de la vraie et excellente Musique, telle que jadis les sages embrassoient, a tousjours depuis couru comme un vent de ville, quelque vulgaire et impudente chanterie (j'use de ce mot, que le commun a receu à mesme propos) (ed. J. A. Buhlmann und D. Gilman, Genf 1986, 280).

Obwohl E. Huguet (*Dictionnaire de la Langue Frç. du Seizième Siècle* VII, Paris 1967, 408 b) die Bezeichnung vent de ville als „déformation" im Art. *Vau de Vire, Vaudeville* anführt, ist in Hinblick auf Le Carons Gebrauch neben einer durch Homonymie bedingten Fehlinterpretation oder eines beabsichtigten Wortspiels durchaus auch eine von vaudeville unabhängige Kennzeichnungsabsicht denkbar. Selbst wenn somit nicht entscheidbar ist, ob und wie Le Carons Wortbildung vent de ville mit der Bezeichnung vaudeville zusammenhängt, vermittelt sein Beleg zumindest einen Eindruck von den begrifflichen Kategorien, mit denen um die Jahrhundertmitte zwischen artifizieller und umgangsmäßiger Musizierpraxis unterschieden wurde.

1576 erschien eine Sammlung von mehr als 200 einstimmigen und zum Teil strophischen Liedern. Der Titel und die 1575 datierte Vorrede verdeutlichen, daß auch der Ausdruck voix de ville auf das Bedeutungsmoment der volksläufigen und ‚stadtbekannten' einstimmigen Lieder zielt und seine Bezeichnungsfunktion darauf abhebt, „daß man diese chansons an jedwedem Ort, wo man sich gerade befindet, sowohl singen als auf dem Instrument spielen könne":

J. Chardavoine, *Le Recveil des plvs belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirees de diuers autheurs & Poëtes Frç., tant anciens que modernes. Ausquelles a esté nouuellement adapté la Musique de leur chant commun, à fin que chacun les puisse chanter en tout endroit qu'il se trouuera, tant de voix que sur les instruments* (Paris 1576), *Avx Lectevrs*: Et moins dire & declarer pour ceste foy, les diferences qu'il y a des vns aux autres desdites voix de ville: assauoir de la pauanne..., & de la gaillarde..., du bransle... & finablement de tant d'autre chansons que l'on dance & que l'on chante ordinairement par les villes... (f. a ij').

Mit den 1570er Jahren läßt sich vaudeville in der Bedeutung als volksläufiges Lied häufiger belegen. Der Wortgebrauch läßt darauf schließen, daß der Ausdruck bis zur Mitte des 17. Jh. nicht als spezifisch mus. Terminus, sondern vokabular für Produkte des umgangsmäßigen Musizierens verwendet wurde. Das Wort vaudeville bezeichnet dabei jene unartifizielle Form des Singens, die als spezifisch für den mus. ungeschulten Menschen der unteren Bevölkerungsschichten angesehen wurde. Sowohl in der Bedeutung als Soldatenlied (Brantôme), mündlich tradiertes, historisches Volkslied (Belle-Forest), Lied der Handwerker (Brach), einfaches, gewöhnliches oder möglicherweise auch ordinäres Lied (Sainct-Iulien), Kinderlied (Pasquier) als auch Bauernlied (Le Loyer, Cotgrave) verweist der Ausdruck bis ins späte 17. Jh. auf die Herkunft des Gesanges aus der Sphäre des „gemeinen Volkes", wie es Oudin 1640 in einem der frühesten Wörterbucheinträge zu vaudeville erklärt:

P. de Bourdeille Brantôme, *Discours sur les Couronnels de l'Infanterie de France* (1575): ...et dont il en fut faict une chanson ou vaudeville soldatesque... (*Œuvres complètes*, hg. von L. Lalanne, Paris 1869, V, 426);
Fr. de Belle-Forest, *La Cosmographie vniverselle de tovt le monde* II (Paris 1575): Escriuant cecy, il m'est souuenu d'avoir leu que Charles le grand, voyant le peu de soing que les anciens Gaulois auoyent eu de rediger par escrit les faits de leurs ancestres, feit faire des Lays, & Vaudeuilles en langue vulgaire, contenans les gestes des anciens, & voulut qu'on les feit aprendre par coeur aux enfans, &

qu'ils les chantassent, a fin que la memoire en demourast de pere en fils, & de race en race, & que par ce moien d'autres fussent incitez, & a bien faire, & a escrire les gestes des vaillans hommes (2083);
P. de Brach, *Les Amours d'Aymée* (Bordeaux 1576): Ainsi voit on à leur tache servile / Les artisans, exerçant leur mestier,/ Se resjouir au travail journalier / Avec le son de quelque vau-de-ville (ed. J. Dawkins, Genf 1971, 71);
P. de Sainct-Iulien, *Meslanges Historiques et Recveils de Diverses Matieres*... (Lyon 1589): Voire que iusques aux chansons vulgaires, & voix de villes (les autres disent vaux de villes) si on faict mention des Roys de France, ce n'est sans Epithetes de leur Noblesse, & actes valeureux (263);
P. Le Loyer, *Discours et histoire des Spectres* VII (nach 1605), Kap. 10: Les rustiques... dansoient à la rustique, dit Virgile, chantans leurs vaux de ville sans compas, mesure et cadence (zit. nach: Huguet, *op. cit.*, VII, 408 b);
E. Pasquier, *Les Jeux Poetiques* (Paris 1610), I, Kap. 24: L'enfant paoureux qui son chemin poursuit, / Sa froide peur par Vaudeville enchante... (*Les Œuvres D'Estienne Pasquier*..., Amsterdam 1723, II, 838);
R. Cotgrave, *A Dictionarie of the French and Engl. Tongves* (London 1611), Art. *Vaudeville*: A countrey ballade, or song; a Roundelay, or Virelay... (o. S.);
A. Oudin, *Cvriositez Frç., povr Svpplement avx Dictionnaires* (Paris 1640): vn Vaudeuille .i. *vne chanson du commun peuple* (561);
A. Furetiere, *Dictionaire Universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Vaudeville*: Chanson que le peuple chante... (III, o. S.).

(1) Um die Mitte des 16. Jh. wird mit den Formulierungen „en forme de vaudeville" und „en forme de voix de ville" in der mehrstimmigen Chanson- und der einstimmigen, begleiteten Liedkomposition auf die ARTIFIZIELLE SIMPLIZITÄT DER AKKORDISCHEN UND SYLLABISCHEN SATZFAKTUR abgehoben.
Dieser Wortgebrauch steht in engem Zusammenhang mit der um 1500 einsetzenden Veränderung der Chansonkomposition, in deren Folge mit drei- und vierstimmigen Arrangements auf monophone volksläufige Lieder des 15. Jh. zurückgegriffen und sowohl ein neues und direkteres Verhältnis von Text und Musik, als auch eine einfachere, akkordische, homorhythmische und syllabische Setzweise angestrebt wurde. Die durch die übernommenen umgangsmäßigen Weisen bedingte Simplizität der Faktur wie der Sprache wurde in den 1520er Jahren artifiziell und ohne Rückgriffe auf schon vorhandenes Liedgut verfeinert und weitergeführt. Jener Typus der oberstimmenorientierten, mehrstimmigen Chanson und das davon beeinflußte lautenbegleitete Sololied erhielten ab 1550 die Benennung Air und speziell in Paris von 1570 bis 1650 die Bezeichnung Air de Cour.
Daß die besagte kompositorische Entwicklung sich unter Einfluß des volksläufigen strophischen Liedes vollzog, dem in der ersten Hälfte des 16. Jh. eine stilisiert-pastorale Mode korrespondierte, läßt sich an den für die Mitte des 16. Jh. typischen Titelformulierungen wie beispielsweise *Chansons nouvellement composées sur divers chants, tant de musique que rustique* (Paris 1548) ablesen (vgl. dazu Fr. Lesure, *Éléments populaires dans la Chanson frç. au début du XVI[e] siècle*, in: *Musique et Poésie au XVI[e] Siècle*, Paris 1954, 169—184 und H. M. Brown, *The ‚Chanson rustique': Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson*, JAMS XII, 1959, 16—26). Bedingt durch die erkennbare Tendenz; in Titelbildungen die ‚musikalische' Chansonkompos. von einem mehr volkstümlichen und ‚leichteren' Liedtypus abzugrenzen, begegnen die Ausdrücke vaudeville und voix de ville zwischen 1547 und 1573 als erläuterndes Beiwort und — wie das zum Teil identische Liedrepertoire bei Le Roy 1555 und 1573 nahelegt — in gleicher Bezeichnungsfunktion:

L. Bourgeois, *Le Premier Livre des Pseavlmes de David contenant XXIIII Pseavlmes. Composé... en diversité de Musique: à scauoir, familiere, ou uaudeuille: aultres plus mus.: & aultres à uoix pareilles, bien conuenable aux instr.* (Lyon 1547);
A. Le Roy, *Second livre de Gviterre, contenant plvsievrs chansons en forme de voix de ville: nouuellement remises en tabulature*... (Paris [vermutlich 1551, verschollen] 1555); ders., *Premier Livre de Chansons en forme de vau de ville, composé à quatre parties*... (Paris 1573).

Wie aus dem Werk Bourgeois' hervorgeht, bezeichnet die erste ergänzende Titelformulierung — „familiere ou vaudeville" — oberstimmenorientierte, syllabische und akkordische vierstimmige Sätze ohne Imitationen, während der Ausdruck „aultres plus musicales" einen eher motettischen und die Kennzeichnung „aultres à voix pareilles" einen strikt imitatorischen Satztypus umschreibt. Das Adjektiv familière (vertraut) verweist in diesem Zusammenhang auf die das Begriffsverständnis von vaudeville kennzeichnende Sichtweise, die akkordische Faktur als ‚leichtere' Setzweise der umgangsmäßigen Musiziersphäre zuzuordnen.
Dasselbe Bedeutungsmoment findet sich bei Le Roy 1571 explizit in Hinblick auf Lautenlieder über strophische Gedichte mit dem Ausdruck voix de ville angesprochen; in einem Widmungsschreiben weist er auf die „sehr viel leichtere" Setzweise seiner lautenbegleiteten Airs de Cour, „die man einst voix de ville nannte", hin:

Livre d'Airs de Covr miz svr le Lvth... (Paris 1571): Ces jours prochains... vous ayant presenté l'instruction d'asseoir toute Musique facilement en tablature de luth, qui estoit fondée exemplairement sur les chansons d'Orlando de lassus lesquelles sont difficiles et ardues comme pour rompre le disciple de l'art à franchir aprez toutes difficultez: je me suis avisé de luy mettre en queue pour le seconder ce petit opuscule de chansons de la cour beaucoup plus legieres (que jadis on appelloit voix de ville, aujourd'huy Airs de Cour), tant pour vostre recreation a cause du suget... que pour la facilité d'icelles plus grande

sur l'instrument auquel vous prenez plaisir (zit. nach: *Chansons au Luth et Airs de Cour Frç. du XVI*ᵉ *Siècle*, hg. von L. de la Laurencie, A. Mairy und G. Thibault, Paris 1934, XXV f.).

Während seit den 1570er Jahren die Benennungen air und air de cour zur Bezeichnung des akkordischen Satztypus in Gebrauch kommen und die umständlichen Formulierungen „en forme de vaudeville" oder „en forme de voix de ville" verdrängen, werden noch vereinzelt bis ins 17. Jh. air, air de cour und vaudeville gleichbedeutend in Titelbildungen verwendet:

F. M. Caietain, *Airs mises en Musique à quatre parties* (Paris 1576), *Extrait du priuilege du Roy* von 1574: Il est permis... faire imprimer son liure d'Airs, ou vau de ville... (f. 40); De Sercy, *Airs et vaudevilles de cour* (Paris 1665) u. *Vaudevilles de Cour*... (Paris 1666).

(2) Ausgehend von M. Mersenne wird die Bezeichnung vaudeville im 17. Jh. zum mus. Terminus für die EINFACHSTE FORM DES LIEDES. Der Übergang von einem eher umgangssprachlichen, vokabular verstandenen Namen für ein volksläufiges Lied zu einer Gattungsbezeichnung für die ‚natürlichen' Produkte der ungeschulten Musikalität deutet sich im Wortgebrauch von voix de ville schon Anfang des 17. Jh. bei P. Maillart (*Les Tons*..., Paris 1610) an, wenn dieser davon spricht, „que les hommes grossiers & mechaniques... composent des chansons & des voix de villes... sant auoir iamais eu autre maistre que la nature mesme" (30).

Die Wandlung von vaudeville zur Gattungsbezeichnung des einfachen Liedes ist bei Mersenne im zweiten Buch der *Harmonie Universelle* (Paris 1636) am uneinheitlichen Begriffsverständnis des 23. Kap. *Expliquer toutes les especes des Airs, des Chants, & des Dances dont se seruent les Musiciens* erkennbar. Die weitgehende Ablösung der polyphonen Liedformen durch eine vom akkordischen Satz und einer oberstimmenorientierten, strophischen Form beeinflußten Kompositionsweise führt zu einer Gleichsetzung des Ausdrucks vaudeville mit chanson, wobei aber dennoch vaudeville als Name für diejenigen Lieder („chansons") gilt, die die einfachsten aller Weisen („airs") sind. Gleichzeitig wird diesem Gattungsbegriff vaudeville neben Chorälen, Fauxbourdons, sowie Trink- und Tanzliedern nicht nur die Air de Cour subsumiert, sondern auch noch jene umgangsmäßigen Lieder, die Mersenne mit dem gleichen Begriffswort vaudeville erfaßt.

Mersenne erläutert diesen Gebrauch des Wortes vaudeville zur Bezeichnung aller einfachen Weisen. Seine Argumentation macht deutlich, daß ursprünglich mit dem Begriff nur das einstimmige Lied der unteren Bevölkerungsschichten gemeint war, und daß es die Ungekünsteltheit, die Beschränkung auf eine einfache und angenehme Melodie sowie die Leichtigkeit („facilité") des umgangsmäßigen Singens war, welche das Verständnis von vaudeville als Bezeichnung für das Einfach-Liedhafte schlechthin rechtfertigt.

Der Begriff vaudeville umfaßt in Mersennes Systematisierung diejenigen Lieder, die akkordisch („note contre note") und ohne regelmäßigen Tactus („sans mesure reglee") gesungen werden, die häufig einstimmig sind oder nur eine vokale Stimme besitzen („ne... que le seul Dessus qui parle... sans accord ou consonances des autres parties") und die sich allein nach den Kürzen und Längen der Sprache richten:

On peut reduire toutes les sortes de chants à trois genres, à sçavoir à la Chanson, ou Vaudeuille, au Motet, ou à la Fantaisie, & à toutes les especes de danceries... (II, 163); Or la chanson que l'on appelle *Vaudeuille* est la plus simple de tous les Airs, & s'applique à toute sorte de Poësie que l'on chante note contre note sans mesure reglee, & seulement selon les longues & les breues qui se trouvent dans les vers, ce que l'on appelle *mesure d'Air*; sous laquelle sont compris le plein chant de l'Eglise, les Fauxbourdons, les Airs de Cour, les Chansons à danser & à boire, & les Vaudeuilles, & n'y a souuent que le seul Dessus qui parle, que l'on appelle aussi *le suiet*, & ce sans accords ou consonances des autres parties, parce que faire vne *chanson* signifie simplement *mettre en chant*, ou *donner le chant à quelques paroles*. Or cette grande facilité fait appeller les chansons *Vaudeuilles*, parce que les moindres artisans sont capables de les chanter, dautant que l'autheur n'y obserue pas ordinairement les curieuses recherches du contrepoint figuré, des fugues, & des syncopes, & se contente d'y donner vn mouuement & vn air agreable à l'oreille; ce que l'on nomme du nom *d'Air*, comme de sa principale, & presque seule partie... (II, 164).

Wie maßgeblich Mersennes Definition das Begriffsverständnis des 17. Jh. prägt und sich an die ursprüngliche Bedeutung als volksläufiges Lied anschließt, zeigt Furetieres Definition von 1690 und die im 18. Jh. einsetzende Zuordnung von vaudeville zum Stilo melismatico, den S. de Brossard als „natürlichen Stil, den alle Welt fast ohne Kunstfertigkeit singen kann", erklärt:

A. Furetiere, *Dictionaire Universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Chanson*: *Vaudevilles* ou *chansons du Pontneuf*, les *chansons* communes qui se chantent parmi le peuple avec grance facilité & sans art. Les vieux Musiciens ont divisé les *chansons* en trois genres. L'un est le *vaudeville* ou la *simple chanson* (I, o. S.);
BrossardD (Paris [1703] ²1705): *Stilo Melismatico*. C'est un Stile *naturel* que tout le monde peut chanter presque sans art, il est propre pour les *Ariettes*, les *Vilanelles*, les *Vaudevilles*, *&c.* (116).

In der Bedeutung als einfache, liedhafte Melodie läßt sich der Terminus als Satzüberschrift in der Instrumentalmusik um 1700 belegen:

J. H. d'Anglebert, *Pièces de Clavecin* (1689): *Menuet de Poitou — Vaudeville* (zit. nach: Art. *Vaudeville*, MGG XIII, 1966, 1323);

Fr. Chauvon, *Les Tibiades* (Paris 1717): *Vaudeville – Sicilienne légère* (zit. nach: J. Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique frç. 1661–1789* I: *Dictionnaire d'interprétation*, Paris 1983, 444).

(3) Im 17. Jh. bezeichnet der Ausdruck vaudeville zudem die vor allem in Städten verbreiteten AKTUELLEN, MODISCHEN UND ZEITKRITISCHEN SPOTTLIEDER der unteren Bevölkerungsschichten. Diese Form der Äußerung, die im 17. Jh. als Ventil politischen Unmuts geduldet wurde, gewann zunehmend an Verbreitung und Beliebtheit und bereitete das im 18. Jh. vorherrschende Begriffsverständnis von vaudeville als populäres witzig-satirisches Lied vor (vgl. dazu unten, IV.).
Der Wortgebrauch von vaudeville als Spottvers und -lied setzt um 1600 ein. Obwohl der Begriff bei Pasquier, der damit das lat. cantilena seiner Vorlage übersetzt, noch im urprünglichen Sinn als volksläufiges Lied erkennbar ist, macht der Kontext deutlich, daß die Verse dieses Liedes sich in ironischer Absicht gegen einen kirchlichen Würdenträger richten. Die Formulierung ‚faire un vaudeville de quelqu'un' (ein Spottlied auf jemanden machen) bürgert sich ein:

E. Pasquier, *Les Recherches de la France* VII (Paris 1607), Kap. 3: Yve Evesque de Chartres... escrivant au Pape Urbain... & parlant d'un jeune gars malgisant, dit que l'on avoit faict des Vaudevilles de luy que se chantoient par tous les carrefours. *Quidam enim appellantes eum Floram, multas Rithmicas cantilenas de eo composuerunt, quae à foedis adolescentibus, per urbes Franciae in plateis & compitis cantitantur* (*Les Œuvres D'Estienne Pasquier*..., Amsterdam 1723, I, 687);
G. du Vair, *Meditations sur Iob*, Kap. 17 (vor 1610): Ie voy bien cependant que ie ne laisse pas d'endurer, & que ie sers de fable [Spottfigur] aux meschans qui font des vaudevilles de moy, & s'en seruent comme d'vn ioüet parmy le peuple (*Les Œvvres de Messire Gvillavme Dv Vair*..., [Genf 1610] Paris 1641, 112).

Um die Jahrhundertmitte kommt der Ausdruck vaudeville in der Bedeutung als aktuelles und anlaßbezogenes Spottlied verstärkt in Gebrauch. Tallemant des Réaux erwähnt in einer seiner zw. 1657 und 1659 geschriebenen *Historiettes*, daß diese Spottverse („vaudevilles") auch „le mot qui court" genannt wurden – eine Bezeichnung, die auf die rasche Verbreitung solcher Lieder und Verse anspielen mag (vgl. die Ausg. Paris 1960, I, 305). Auch die 62. Maxime von Fr. de la Rouchefoucaulds *Sentences et Maximes de Moral* (Den Haag 1664) belegt dieses Begriffsverständnis, allerdings mit der abfälligen Betonung des Modischen, das selbst „langweiligen und abgeschmackten" Spottversen eine allgemeine Aufnahme garantiert:

Il y a des gens qui ressemblent à ces vaudevilles, que tout le monde chante un certain temps, quelque fades et dégoûtants qu'ils soient (*Œuvres complètes*, Paris 1964, 311).

Desgleichen verwendet N. Boileau-Despréaux den Ausdruck vaudeville in der Bedeutung als Spottlied und -vers. Er betont dabei aber die enge Verbindung dieser Liedgattung mit der franz. Sprache und bildet damit den Ausgangspunkt eines emphatischen Wortgebrauchs, der bis ins 19. Jh. mit vaudeville auf das spezifisch franz. Liedschaffen als nationalem Kulturgebiet abhebt (vgl. unten, IV.):

Brief an Cl. Brossette (22. 7. 1669): Vos couplets de chanson me paroissent fort jolis, & il paroît bien que vous parlez votre propre & naturelle langue; car, comme vous savez bien, c'est au François qu'appartient le Vaudeville, & c'est dans ce genre-là principalement que notre langue l'emporte sur la Grecque & sur la Latine (*Lettres familières de Messieurs Boileau Despreaux et Brossette*, hg. von M. Cizeron-Rival, Lyon 1770, I, 30);
L'Art Poëtique (1674), *Chant II*: Je veux dans la Satire un esprit de candeur, / Et fuis un effronté qui prêche la pudeur. / D'un trait de ce Poëme en bons mots si fertile, / Le François né malin forma le Vaudeville, / Agreable Indiscret, qui conduit par le chant, / Passe de bouche en bouche, et s'accroist en marchant. / La liberté Françoise en ses vers se déploye. / Cet enfant de plaisir veut naistre dans la joye. / Toutefois n'allez pas, goguenard dangereux, / Faire Dieu le sujet d'un badinage affreux (*Œuvres Complètes* II, hg. von Ch.-H. Boudhours, Paris 1939, 94: 179–188).

Gegen Ende des 17. Jh. werden die Begriffsmomente von vaudeville als volksläufiges Lied und als Spottlied in den ersten Wörterbuchartikeln des Ausdrucks explizit zusammengefaßt. Während bei Richelet allerdings der Begriff nur lose mit „einer Art von Satire" verknüpft ist und daneben auch in der Bedeutung als „historisches Lied" angeführt wird, bezeichnet Furetiere – auffälligerweise unter Angabe von vaudeville als Folgebezeichnung von Air de Cour – als „eigentliche vaudevilles" diejenigen Lieder, die auf der Pontneuf (einer 1603 fertiggestellten Brücke in Paris, die als Umschlagplatz von gedruckten Pamphleten gegen die Obrigkeit galt) und in den Straßen gesungen werden. Sein Beispielsatz – „Diese Frau ist sehr verrufen, denn man hat sie zum Gegenstand eines Spottliedes gemacht" – gibt eine Vorstellung von der mit diesen Versen verbunden sozialen Wirkung:

P. Richelet, *Dictionnaire Frç*... (Genf 1680), Art. *Vaudeville*: C'est une sorte de chanson qui est dans la bouche du peuple, qui a plusieurs couplets & qui est souvent une espece de satire, ou de chanson historique (508 b);
A. Furetiere, *Dictionaire Universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Vaudeville*: Chanson que le peuple chante. C'étoit là autrefois un air de Cour, maintenant c'est un *Vaudeville*. Les chansons qu'on chante sur le Pont-neuf, dans les ruës, sont de vrais *Vaudevilles*. Cette femme est fort descriée, on l'a mise dans les *Vaudevilles* (III, o. S.);
Le Grand Dictionnaire de L'Académie Frç. (Paris 1695), Art. *Vaudeville*: Chanson qui court par la Ville, dont l'air est facile à chanter, & dont les paroles sont faites ordinairement sur quelque avanture, sur quelque intrigue du temps (II, 361 a).

Der Ausdruck pont-neuf wird im 18. Jh. im Franz. und im 19. Jh. im Dtsch. auch vereinzelt in der gleichen Bedeutung wie vaudeville gebraucht. So schreibt J. A. Chr. Burkhard in dem auf den Art. *Pont Neuf* im AnderschW (Bln 1829), 346, zurückgehenden Art. *Vaudeville* seines *Neuesten vollständigen mus. Wörterbuchs* (Ulm 1832):

Eine Art davon sind die Pont-neufs (fr.), kleine Gesänge und altväterische Refrains, welche von Bettlern in Paris gesungen werden (349);
vgl. auch P. Guiraud, *Structures étymologiques du lexique frç.* (Paris 1967), der die Bezeichnung pont-neuf nicht von dem Ort herleitet, sondern das Wort pont in Parallelität zu ‚ponts-bretons' als „une sorte de chanson" erklärt (18).

Ob auch Ménage 1695 den Ausdruck vaudeville als Spottlied faßt und dieses als ein zeitgeschichtlich besonders aussagekräftiges Dokument ansieht, oder ob er vaudeville als historisches oder erzählendes Lied versteht, ist unklar. Die Formulierung „Gassenhauer und lustige Lieder", mit der sich Schmidt 1742 auf Ménage bezieht, läßt zumindest den Schluß zu, daß die Möglichkeit, Spottlieder als Quellen einer Sozial- und Zeitgeschichte zu begreifen, dem zeitgenössischen Begriffsverständnis nahegelegen hat:

G. Ménage, *Menagiana ou les Bons Mots, Les Pensées Critiques, Historiques, Morales & d'Erudition* II (Paris [1693] ²1695): Un Recueil de Vaudevilles est une Piéce des plus nécessaires à un Historien qui veut écrire sincerement (217);
J. P. Schmidt, *Fastel-Abends-Sammlungen, oder Geschichtsmäßige Unters. d. Fastel-Abends-Gebräuche in Teutschland* (Rostock o. J. [1742]): ... so kann doch desfalls mich nicht überwinden, dahin MENAGIO meinen Beyfall zu geben, daß ein *Historicus*, wenn derselbe aufrichtig schreiben will, sich nothwendig einen Vorrath von dergleichen Gassenhauern und lustigen Liedern zulegen müsse. Denn so weit wollen heutiges Tages die Saufflieder wohl keinen Nutzen geben... (17, Anm.);
vgl. auch noch den Art. *Gassenhauer*, in: *Dtsch. Encyclopädie* XI (Ffm. 1786): Menage meynt, ein Geschichtschreiber müsse dergleichen Liederchen sammeln, weil sie oftmals nicht allein Particulargeschichte enthielten, sondern auch einen Schlüssel zu manchen Begebenheiten gäben, wenigstens manche Volksmeinung aufklärten. Was ein Geschichtschreiber von dergleichen persönlichen Satiren für Gebrauch machen könne, mögen andere entscheiden (92 b).

Der Wortgebrauch von vaudeville als Spottlied läßt sich vereinzelt bis ins frühe 18. Jh. weiterverfolgen, bevor er dann von der Bedeutung als populäres satirisches Lied abgelöst wird (vgl. unten, IV.):

Brief d. Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans (14. 9. 1709): Man könte dießen zwey fürstinen daß alte veau de ville singen... (*Briefe d. Herzogin E. Ch. von Orléans aus d. Jahren 1707 bis 1715*, hg. von W. L. Holland, Tübingen 1871, 128);
J.-G. de Campistron, *Le Jaloux Désabusé* (aufgeführt 13. 12. 1709, gedruckt Paris 1710): Je serai le sujet d'un heureux Vaudeville (*Œuvres de Monsieur de Campistron* III, Paris [1715] ³1750, 133).

III. Um 1600 gewinnt der Ausdruck vaudeville zusätzliche AUSSERMUSIKALISCHE BEDEUTUNG, deren Verbindung mit dem Liedbegriff undeutlich ist. Allerdings fällt dieses Begriffsverständnis durch die Zugehörigkeit des Wortes zur umgangssprachlichen und zum Teil eindeutig pejorativen, idiomatischen Sphäre auf. Von daher liegt es nahe, jenen Gebrauch als metaphorischen auf das Bedeutungsmoment der umgangsmäßigen und mündlich tradierten Liedverse, die sicher in weiten Bevölkerungskreisen als einzige Informationsquelle gedient haben mögen, zu beziehen.
Bei den Historiographen Fauchet und Pasquier — letzterer kennt das Wort vaudeville auch in der Bedeutung von Spottlied (vgl. oben, II. (3)) — läßt sich der Begriff in der Bedeutung als Gerücht, als unbegründete Vermutung oder sogar als falsche Behauptung belegen:

Cl. Fauchet, *Des Antiqvitez Gavloises* I (zw. 1579 u. 1611), Kap. 17: Encores Iules & luy donnerent bourgeoisie, voire dignité de Senateur, à si grande quantité de Seigneurs de ce païs, qu'il couroit vn vau-de ville à Rome; que les Gaulois auoient laissé leurs bracques en la court du palais, pour prendre l'habillement de Senateurs (*Les Œvvres de Fev M. Clavde Favchet*..., Paris 1610, f. 22);
E. Pasquier, *Les Recherches de la France* VI (Paris 1596), Kap. 12: ... quelques Seigneurs qui avoient bon nez, furent d'advis que le Roy se devoit saisir de luy: ce qu'il ne voulut, porté, ou d'une clemence qui luy estoit familiere, ou parce qu'il estimoit ceste opinion n'estre fondée, que sur un simple vaudeville... (*Les Œuvres D'Estienne Pasquier*..., Amsterdam 1723, I, 563);
op. cit. IX (Paris 1621), Kap. 12: Chose dont me voulant plus amplement informer, j'en ay parlé à quelques anciens Docteurs, miens amis, qui gouvernoient ordinairement le menage de cette Faculté, quand les occasions se presentoient, lesquels m'ont dit n'en avoir jamais veu dedans leurs archifs aucun titre. Au moyen de quoy je croy que c'est un Vaudevile (ed. cit., I, 912);
Les Lettres d'Estienne Pasquier XIX (erschienen Paris 1597 oder 1619): Pour respondre à vostre lettre, je vous diray, que je n'ay estalé dedans mes Recherches, l'amour prodigieux de Charlemaigne, dont m'escrivez, pour marchandise certaine & asseurée, ains comme un Vaudeville qui couroit de longue-main entre les Pretres à Aix-la-Chapelle... (ed. cit., II, 549).

1611 wird in einem engl. Wörterbuch vaudeville nicht nur als Bauernlied (vgl. oben, II.), sondern zugleich als Sprichwort und als bäurischer oder idiomatischer Ausdruck gebucht:

R. Cotgrave, *A Dictionarie of the French and Engl. Tongves* (London 1611), Art. *Vaudeville*: ... also, a vulgar prouerbe; a countrey or common saying (o. S.).

Das folgende Zitat markiert das Ende dieses außermus. Sprachgebrauchs und läßt sich nicht eindeutig übersetzen; der hier pejorativ gebrauchte Ausdruck vaudeville ist allerdings aus dem Kontext heraus, der auf Pasquiers Textausgrabungen anspielt — dieser

bringe schließlich nur „einen alten Kadaver von vaudeville ans Licht, wie er nur bei Gesindel gebraucht wird" –, wohl entweder als Sprichwort oder als umgangsmäßige Wortbildung zu interpretieren (vgl. auch J.-B. de La Curne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire Historique de l'ancien Langage Frç*... IX, Niort 1881, 132 a, wo der Beleg als Beispiel für vaudeville in der Bedeutung „Dicton, proverbe" verzeichnet ist):

Fr. Garasse, *Les Recherches des Recherches... de Me Estienne Pasquier*... (Paris 1622): [Pasquier] va fouiller dans les Cemetieres vne vieille charoigne de vaudeuille qui n'est en vsage que parmy les Crocheteurs (835).

IV. Ausgehend von der Bedeutung als Spottlied, die der Ausdruck im 17. Jh. besaß, wird vaudeville seit den 1690er Jahren als Bezeichnung für ein SPEZIFISCH FRANZÖSISCHES, WITZIG-SATIRISCHES UND POPULÄRES STROPHENLIED MIT REFRAIN verstanden. Diese anfänglich sehr subtile Veränderung der Bezeichnungsfunktion ist im Begriffsverständnis erkennbar an der neuen Definition der Trägerschicht: um die Jahrhundertwende wird nicht mehr das Volk im Sinne der unteren Bevölkerungsschichten angeführt, sondern die „Öffentlichkeit". Das vom Liedtext her gefaßte Begriffsmerkmal des Spöttischen bleibt dabei in politisch und sozial entschärfter Form als Witz und Satire erhalten und wird dann im 18. Jh. im Sinne von Galanterie und Pikanterie verstanden:

F. de Callières, *Des Mots à la Mode*... (Paris [1692] ³1693): ...[Passecaille] veut dire passe-ruë, comme nous appellons en France des *Vaudevilles* certaines chansons qui courent dans le public (114);
A. Phérotée de La Croix, *L'art de la Poésie frç. et lat., avec une idée de la musique* (Lyon 1694), Art. LXIV, *Le Vaudeville*: Le Vaudeville est une sorte de Chanson Populaire, composée de plusieurs Couplets, ordinairement Satirique, ou Historique (304);
Cl. Brossette, *Discours sur le Vaudeville* (Ms. 1729; gedruckt als *Du Vaudeville. Discours*, hg. von A. Kühnholtz, Paris 1846): Tout le monde sait que par Vaudeville on entend une chanson populaire, et si l'on veut étendre cette définition, l'on peut dire que le Vaudeville est une sorte de chanson qui est dans la bouche du peuple, laquelle a ordinairement plusieurs couplets, et qui est toujours une espèce de satyre ou de chanson historique (5);
Le nom de Vaudeville convient également et aux airs communs ou populaires, sur lesquels on chante des paroles, et aux paroles même qui sont chantées sur ces airs (6);
...le Vaudeville est un trait de Satire, tourné en Epigramme et accomodé à un air populaire (26).

Während im 18. und bis ins 19. Jh. im Dtsch. vaudeville als Synonym für Gassenhauer und Volksgesang oder Volkslied begriffen wird (→ *Gassenhauer* III. (1)), erfährt der Ausdruck in Frankreich eine von Boileau-Despréaux ausgehende, emphatische Betonung im Blick auf das nationale Liedschaffen, das als typische und exemplarische Ausprägung der franz. Musik begriffen wird (vgl. oben, II. (3)).
Den Hintergrund dieses Begriffsverständnisses bildete einerseits die um 1700 einsetzende Rivalität um die Vorherrschaft der ital. oder franz. Musik. Andererseits spielten die Versuche der staatlich-höfischen Opern- und Theatermonopole in Paris, die an der ital. Komödie orientierten populären Theater der Märkte durch Sing- und Dialogverbote zu behindern, eine große Rolle. Denn die durch diese staatlichen Eingriffe motivierte Hinzuziehung volksläufiger und zum Teil neu textierter Lieder führte zu einem eigenen franz. Typus der mus. Komödie und prägte das Begriffsverständnis von vaudeville (vgl. dazu unten den Beleg bei Lesage und D'Orneval).
Diese national-emphatische Konnotation von vaudeville führt dazu, daß der Ausdruck in Titel von Liedausgaben im 18. Jh. aufgenommen wird, nachdem dort im 17. Jh. andere Liedbezeichnungen wie chanson oder air vorherrschten:

Nouvelles parodies Bachiques mêlées de Vaudevilles ou Rondes de Table (Paris 1700; zit. nach: Art. *Vaudeville*, MGG XIII, 1966, 1325);
La Clef des Chansonniers, ou recueil des Vaudevilles depuis 100 ans et plus... (Paris 1717; loc. cit.);
Parodies Nouvelles ou Vaudevilles Inconnus (Paris 1730; loc. cit., 1326);
Nouveau Recueil de Romances, de Chansons & de Vaudevilles, avec accompagnement de harpe, de clavecin & de guitarre, hg. von M. Berquin (zit. nach: Journal de Musique, 1777, 61);
vgl. auch H. Chr. Kochs *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Vaudeville*: Die Franzosen bezeichnen mit diesem Worte eine Gattung ihrer National-Lieder, die sich vorzüglich durch leicht hingeworfene, aber angenehme und witzige Satire über sittliche Gegenstände auszeichnen (378).

Das franz. Liedschaffen wird im Laufe des 18. Jh. immer stärker mit dem Begriff vaudeville verbunden, so daß 1796 eine der seit 1733 und noch bis 1939 immer wieder gegründeten Vereinigungen zur Pflege des geselligen Singens sich *Dîners du Vaudeville* (1796–1801) nannte (vgl. dazu Fr. Vernillat, *La Chanson Littéraire et les Sociétés Chantantes*, in: *Histoire de la Musique* II, hg. von Roland-Manuel, Paris 1963, 1483).
Die Bedeutung von vaudeville als typisch franz., unterhaltendes Strophenlied mit Refrain begegnet in nachdrücklicher Abgrenzung zur ital. Musik erstmalig bei Lecerf 1705, der mit seiner Schrift auf Fr. Raguenets *Paralele des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéra* (Paris 1702) reagiert. Lecerf zieht in seiner als Gespräch formulierten Abhandlung die Ausdrücke vaudeville und air en vaudeville(s) heran, um die Qualitäten der „Kürze" und der „Naivität", die er noch im Zusammenhang mit dem Spottlied des 17. Jh. sieht, als typische Merkmale der franz. Liedkultur zu betonen. Die von ihm erwähnte Perfektion der Verbindung von

Textausdruck und Melodiebildung, die er mit griech. und lat. Musik vergleicht, wird der ital. Musik abgesprochen, da die Italiener ihre „Pasquinaden" gewöhnlich nicht in Versen formulierten und als Plakate im Umlauf brachten; außerdem seien ihre „satirische Madrigale" meistens zu lange, zu „unanständig politisch" und der Konnex von Text und Musik unzureichend gewesen. Zugleich wird die Bedeutungsveränderung des Wortes vaudeville um 1700 angesprochen, wenn eine Gesprächsteilnehmerin sich darüber verwundert zeigt, daß J.-B. Lully auch sogenannte vaudevilles komponiert haben soll (womit sie die Spottlieder des 17. Jh. meint), und ihr Dialogpartner erklärt, daß unter diesen Begriff sämtliche kleinen satirisch-witzigen Lieder gefaßt werden, die eine gewisse Popularität erlangt haben:

J.-L. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la Musique ital. et de la Musique frç.* II (Brüssel 1705): Entre les choses en quoi notre Musique l'emporte sur l'Italienne, il a oublié les petits Airs en Vaudeville, & les Airs à boire... C'est, Monsieur, répondit la Comtesse, qu'en réfutant le Parallele, il ne s'agissoit que des Opera. Les Airs à boire & les Vaudevilles n'y venoient point, & Mr. le Chevalier auroit eu tort d'en faire mention (zit. nach der Lecerfs Namen und Titel der Schrift unterdrückenden Ausg. in: P. Bourdelot u. P. Bonnet, *Histoire de la Musique et de ses Effets* III, [Paris 1715] Amsterdam 1725, 111 f.);
Les Airs à boire..., & ces petits Airs en Vaudevilles, dans lesquels, tout courts qu'ils sont, nous mettons souvent beaucoup de Musique: & qui, comme les Airs à boire, sont des biens propres à la France, & que les Italiens ne connoissent point. Ils font tant de Pasquinades, dit Mademoiselle M. tant de paroles satiriques contre leurs Cardinaux neveux, contre les Ministres des Papes: est-ce que rien de cela n'est en chant?.... Presque rien, Mademoiselle, leurs Pasquinades s'affichent, & d'ordinaire ne sont point en Vers. Leurs Madrigaux satiriques sont d'ordinaire trop longs, & au lieu de consister en des plaisanteries, en des pesteries galantes, ils roulent sur de vilains sentimens politiques, à quoi la Musique ne convient point. Les François, depuis les Grecs & les Latins, sont à peu près les seuls qui ayent entendu cette briéveté raisonable, qui est la perfection des Vaudevilles, & cette naïveté qui en est le sel: les François ont peut-être surpassé les Grecs & les Latins en l'art des paroles chantantes, & l'art d'y faire de jolis airs, des airs d'une gaieté & d'une facilité qui quadre aux paroles, est un point que l'Italie ne nous contestera pas. Nous avons vingt airs de Vaudevilles, d'un goût peu remarqué, mais exquis (ibid., 112 f.);
Quant aux Vaudevilles & aux Airs à boire, il [Lully] en a peu fait: Cependant il en a fait quelques-uns qui.... Des Vaudevilles aussi, interrompit la Comtesse? .. Oui, Madame. Car ce mot, pris en son sens général, comprend tous ces petits Airs détachez qui courent, piquans, gaillards, badins (ibid., 114).

Das Begriffsverständnis von vaudeville als leichtes, witziges und populäres Strophenlied verbindet sich seit Anfang des 18. Jh. aber nicht — wie bei Lecerf anklingt — mit der durch Lully repräsentierten höfischen Oper, sondern mit den zum Teil diese parodierenden volkstümlichen Theaterbühnen, die ihre Spielstätten auf den traditionellen Markt- und Messeplätzen („Foire") der Stadt hatten und sich an der ital. Komödie orientierten. In der ersten Dekade des 18. Jh. wurden dort volksläufige oder populäre Lieder verwendet, um das Sing- und Dialogverbot zu umgehen. Seit 1710 bezeichnet dann vaudeville (anfänglich neben anderen Benennungen wie branle, divertissement und air) die zumeist am Schluß eines Aktes eingefügten und in Strophen („Couplets") mit Refrain gesungenen Lieder, zu denen alle Protagonisten strophenweise beitrugen und an die Zuschauer gerichtet — „aux spectateurs" oder „au public" — die Handlung im Sinne einer moralischen Reflexion zusammenfaßten. Wie die zehnbändige Stückesammlung *Le Theatre de la Foire ou L'Opera-Comique* (Paris 1721—1737) von Lesage, D'Orneval (I—IX) und Carolet (X) anschaulich macht, wird in den Libretti bei Anführung der Verse auf die Melodie („Air: ...") durch Nennung entweder des Komponisten oder des ersten Verses der Vorlage verwiesen. Seit der Mitte des 18. Jh. begegnet dann die Bezeichnung vaudeville im Untertitel der Werke und wird gegen Ende des Jh. vereinzelt (wie beispielsweise in W. A. Mozarts *Die Entführung aus d. Serail* von 1782, Nr. 21: *Vaudeville*) im Sinne der mus. Finalszene innerhalb des Singspiels oder des Sprechtheaters begriffen:

La Ceinture de Venus (1715), Akt II, letzte (12.) Szene: *Vaudeville* (6 Couplets), *Air 69. (De monsieur Gillier.)* (zit. nach: A.-R. Le Sage u. D'Orneval, *Le Theatre de la Foire ou l'Opéra-Comique* I, Paris 1737, 346; die Zahl 69 verweist auf die umfangreiche und durchnummerierte „Table des airs" am Ende des Bandes);
La Princesse de Carizme (1718), letzter Akt, letzte Szene: *Vaudeville* (6 Couplets), *Air 208. (De M. de la Coste.)* (loc. cit. III, Paris 1737, 197);
Les petites Maisons (1732), letzter Akt, letzte Szene: *Vaudeville. 66 (De M. Desrochers.)*, 6. Couplet: *Au public* (zit. nach: Carolet, *Le Theatre*... X, Paris 1734, 533 f.);
Carolet, *op. cit.*, *Avertissement*: La Table des Airs... n'est pas longue. En voici la raison. Tous les Vaudevilles que j'ai employés sont connus, & sont notés dans les Tables de Musique des huit Volumes précedens (o. S.);
J. A. Scheibe, *Compendium Musices* (Ms. um 1730): Die Frantzösische *Music* ist also durchaus lustig und bestehet insgemein aus *rejouissanten* durchschneidenten und kurzen *Piecen*. Das beste bestehet in der *Ouverteur*, und diese nebst ihren *Sviten* jederzeit lebhafft und durchdringend. Die Sing *Arien* sind meistentheils kurz, und bestehen in *Chansons*, *Vaudevillen etc.* denn ausgearbeitete *Arien* sind bey ihnen rar (ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. o. J. [1961], Anh., 77);
Lesage u. D'Orneval, *op. cit.* I (Paris 1737), *Préface*: De plus, ce Théâtre étoit caracterisé par le Vaudeville, espéce de Poësie particuliére aux François, estimée des Etrangers, aimée de tout le monde, & la plus propre de toutes à faire valoir les saillies de l'esprit, à relever le ridicule, à corriger les moeurs.
Ce Vaudeville, dont on ne se servoit dans les commencemens que par necessité (puisqu'il étoit défendu aux Ac-

teurs Forains de parler) fut d'abord par eux assez mal employé (f. A v f.);
Les Forains voyant que le Public goûtoit ce Spectacle en chansons, s'imaginérent avec raison que, si les Acteurs chantoient eux-mêmes les Vaudevilles, ils plairoient encore davantage... (f. A vj);
Ch.-Fr. Panard, *VAUDEVILLE, (le) Opéra Comique en un acte, avec un Divertissement* (1737) (zit. nach: Cl. und Fr. Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris 1756, VI, 35);
H. Walpole, Brief an R. West aus Reims (18.6.1739): ...I will send you one of their vaudevilles or ballads, which they sing at the comedy after their *petites pièces* (*The Letters of Horace Walpole*, hg. von P. Cunningham, London 1880, I, 20);
J. A. Desboulmiers [Pseudonym für J.-A. Jullien], *Histoire du Théâtre de l'opéra comique* (Paris 1769): Le Retour d'Arlequin à la Foire, Opéra comique, en un acte; en Prose, mêlée de Vaudevilles (I, 9);
ders., *Histoire anecdotique et raisonné du Théâtre ital.* (Paris 1769): ...je m'étendrai davantage sur toutes les Comédies Françaises, & sur-tout sur celles qui ont rapport aux moeurs ou à quelques-unes de ces anecdotes que l'on appelle Vaudevilles (I, V);
G.J. Vogler, *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* III (Mannheim 1780/81), *Ueber den Vaudeville*: Was in serieusen Balletten der *Chacconne*, im Komischen der *Contredance*, in grossen Opern der Chor heist, das ist in den Operetten der Vaudevill (182);
Es wird im jeden Rundgesang (wie es übersetzter lautet) über die nämliche Melodie von allen Hauptpersonen eine Stroph gesungen, und gleichet daher einem förmlichen Liede (183);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): *Vaudeville*... Dergleichen Lieder wurden ehedem zu Ende der französischen Komödien gesungen. Gefiel eins, so hörte man es bald auf allen Straßen (402);
Th. Busby, *A Mus. Manual, or Technical Directory* (London 1828), Art. *Vaudeville*: ...the name... has since been applied, in a generic sense, to the concluding scenes of comic operas and other musical dramas (181).

Obwohl seit den 1750er Jahren die eingefügten, leicht singbaren Lieder durch komponierte und kolorierte Arien ersetzt wurden und die Bezeichnungen ariette und air weitgehend den Ausdruck vaudeville in den Libretti verdrängten (vgl. den darauf anspielenden Titel von Favarts Komödie *Procès des Ariettes et des Vaudevilles*, 1760), bürgert sich die Formulierung „vaudeville final", die sich erstmalig im Castil-BlazeD (Paris 1821, II, 564) findet und seit 1869 in franz. Wörterbüchern registriert wird (vgl. E. Littré, *Dictionnaire de la Langue frç.*, Paris 1869, II. 2428 a), als Terminus der Musik- und der Theaterwiss. ein, um die als Finale komponierten Strophenlieder in Opern und im Sprechtheater zu bezeichnen (vgl. D. Heartz, Art. *Vaudeville*, MGG XIII, 1966, Abschn. V: *Vaudeville final*, 1329 ff.). In diesem Sinne dürfte auch noch Strawinskys Wortgebrauch zu interpretieren sein, der 1951 den Epilog seiner Oper *The Rake's Progress* (1948—51) „vaudeville or pasquinade" nennt (I. Strawinsky und R. Craft, *Dialogues and a Diary*, London 1968, 177).

Das Verfahren, schon bekannte Liedmelodien in neutextierter Form heranzuziehen, führte dazu, daß die Wahl einer Liedmelodie zu den Strophen nicht nur durch die Anpassung der Weise an den Text geregelt, sondern zugleich der ursprüngliche Liedinhalt als bekannt vorausgesetzt wurde und zur neuen Aussage mit beitrug. Dies geht in das Begriffsverständnis von vaudeville in den 1730er Jahren ein (vgl. oben, den Titel der Liedersammlung von 1730, wo der Ausdruck gleichbedeutend mit parodie gebraucht wird). Explizit wird diese Bedeutungserweiterung aber wohl erstmals in einem Kommentar von Saint-Marc zur oben (II. (3)) zitierten Passage aus Boileau-Despréaux' *L'Art Poétique* (1674) angesprochen:

Œuvres de M. Boileau Despréaux, hg. von Ch.-H. Le Febvre de Saint-Marc ([Paris 1747] Amsterdam ²1775): ...*Vaudeville*... Sorte de Chansons faites sur des airs connus, auxquelles on passe toutes les négligences imaginables, pourvu que les Vers en soient chantants, & qu'il y ait du naturel & de la saillie. C'est un genre de Poésie dans lequel aucune Nation n'a pu nous égaler (II, 291, Anm.).

Die zugleich anklingende und latent abfällige Charakterisierung der Liedmelodien, denen man zugunsten der Textverständlichkeit und der Singbarkeit alle „vorstellbaren Nachlässigkeiten" nachsieht, führt in der zweiten Hälfte des 18. Jh. in mus. Hinsicht zu einem kritischen Begriffsverständnis:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Vaudeville*: L'Air des *vaudevilles* est communément peu Musical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Mesure (531 f.).

Die Begriffsmerkmale von vaudeville im Sinne einer spezifisch französischen Liedgattung werden 1811 bei P. Laujon zusammengefaßt und in poetischer Hinsicht von anderen Liedbezeichnungen wie „Chanson, Air à boire, Air tendre, Parodie, Cantate, Cantatille, Romance, Rondeau et Ronde, Canons, Potpourris, Amphigouris" abgegrenzt. Dabei wird vaudeville ursprünglich als gesungene Finalszene der Theaterbühnen begriffen, die erst danach in den Straßen gesungen wird:

P. Laujon, *Œuvres choisies* (Paris 1811), *Vaudeville, ou l'Epigramme Chansonnière*: Ce genre, plus moral que satirique, s'annonça d'abord sur nos principaux Théâtres avant de circuler dans la société. Dancour et Dufresny terminaient souvent leurs comédies par des couplets analogues aux rôles divers des acteurs, et regardaient ce moyen comme le plus sûr pour rappeler, aux spectateurs, le ridicule qu'ils venaient d'attaquer, et pour mieux justifier à ses yeux, de la marche et de l'intrigue de leur sujet.
En général, le Vaudeville est soumis aux mêmes règles prescrites à la Chanson, comme à la Parodie; il doit exposer son sujet dans son premier couplet; mais avec cette dif-

férence, que chacun des autres doit contenir autant d'Epigrammes détachées, et que tous concourent à ramener les refrains indiqués par le premier: je dis les refrains, en ce qu'il s'en trouve quelquefois plusieurs d'indiqués dans le couplet d'annonce, comme on en peut juger par les exemples suivans... (IV, 124);
Vaudevilles et Rondes: Le Vaudeville à refrain simple, double, et triple, peut être employé dans l'acception morale, ou maligne, ou d'éloge, ou grivoise, ou burlesque (IV, 160);
Chanson, Vaudeville, Parodie: Souvent un refrain sert d'exposition à chacun de ces trois genres, quelque sujet qui l'inspire. Alors si c'est le Madrigal, il faut que chaque couplet forme un Madrigal séparé qui ramène toujours au même refrain, en graduant de plus en plus l'intérêt jusqu'au complément du sujet. Pour les sujets d'Épigramme ou de gaîté, même assujétissement. Ainsi tout Opuscule lyrique de ces deux acceptions, soit que l'air ait été fait sur les paroles, soit que les vers aient été faits sur la musique (ce que l'on appelle Parodie), porte nécessairement la dénomination de *Vaudeville*... (IV, 468 f.).

V. Seit dem 19. Jh. begegnet das Begriffswort vaudeville in Verbindung mit dem franz. Theater als Benennung für die LEICHTE KOMÖDIE MIT EINGEFÜGTEN STROPHENLIEDERN.
Die aus den Ausdrücken opéra-comique, divertissement, comédie und aus den auf das Strophenlied verweisenden Formulierungen „...en vaudeville" oder „...melé(e) de vaudevilles" zusammengesetzten Gattungsbezeichnungen bleiben bis in die erste Hälfte des 19. Jh. in Gebrauch; doch wird vereinzelt schon in den 1790er Jahren das Begriffswort vaudeville von den eingefügten strophischen Liedern gelöst und als Benennung der Komödie selbst herangezogen (die zuweilen angegebene Jahreszahl 1782 für die Prägung comédie-vaudeville [*Le Public vengé* von Piis und Barré] — vgl. die Art. *Vaudeville* der *Encyclopédie de la musique*, hg. von Fr. Michel, Paris 1961, III, 843 a, und im MGG XIII, 1966, 1328 — läßt sich bibliographisch nicht verifizieren).
1792 eröffneten die Bühnenautoren P.-Y. Barré und P.-A.-A. de Piis das „Théâtre du Vaudeville" in Paris. Die eigens für diesen Anlaß von Piis geschriebene Komödie *Les deux Panthéons, ou, L'inauguration du Théâtre du Vaudeville* (Paris 1792) trägt allerdings noch den Untertitel *Fragments en trois actes, en vers, mêlés de vaudevilles*, der das ursprüngliche Begriffsverständnis spiegelt. Erst 1793 wird Piis' Werk *Le saint déniché*..., das in der Pariser Ausgabe desselben Jahres als *opéra comique, en deux actes, et en vaudevilles* bezeichnet wird, in Bordeaux mit dem Untertitel *opéra-vaudeville en deux actes* veröffentlicht. Ein Jahr später läßt sich im Untertitel von A. Fr. Coupignys *Arlequin jaloux* (Paris 1794) erstmals die Formulierung *comédie-vaudeville* und wiederum vier Jahre später die Bezeichnung *vaudeville* im Untertitel von Coupignys *Hommage du petit Vaudeville au grand Racine* (Paris 1798) nachweisen.
Dieses Begriffsverständnis wird neben der ursprünglichen Bedeutung als Strophenlied in Frankreich seit 1821 lexikalisch und mit unterschiedlichen Bewertungen erwähnt:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Vaudeville*: Les Français aiment beaucoup les petits airs. Nos premiers opéras-comiques... n'étaient composés que de *vaudevilles*, et l'on fabrique encore, à leur imitation, une sorte de petite comédie, mêlée de chansons, que l'on appelle *vaudeville*. Si l'on a tant critiqué la manière de s'exprimer des acteurs de l'Opéra, que dira-t-on de ceux du *Vaudeville*, qui se servent du dialogue parlé on y mêlant des chansons et même de simples refrains, toutes les fois que le personnage doit dire un trait d'esprit, un calembour, un bon mot, une niaiserie? (II, 364);
Ce genre est aussi irrégulier sous le rapport littéraire qe sous celui de la musique: répétitions, réminiscences, plagiats, défaut de plan, d'intrigue, d'intérêt, tout est pardonné aux auterus de *vaudevilles*. Ces bluettes ne sont pas assez importantes pour les soumettre à un examen approfondi... (II, 365);
Les Français se glorifient d'avoir créé le *vaudeville*, et se félicitent en même temps d'en être restés uniques possesseurs; je ne crois pas que jamais aucune nation soit tentée de leur emprunter un genre aussi ridicule que mesquin, et dont nos provinces même ne veulent pas (II, 366);
EscudierD (Paris [1844] [5]1872), Art. *Vaudeville*: Combien de gens out répété depuis Boileau que le Français né malin avait créé le vaudeville, et ne savent pas que ce vaudeville dont parlait le poëte n'a aucun rapport avec le genre de composition dramatique auquel ce nom a été donné par induction (476 f.);
Le vaudeville donc que les Français croient avoir inventé, le vaudeville tel que nous le comprensons enfin, est d'origine italienne. Il est le frère aîné de l'opéra comique (477);
Cl. Brossette, *Discours sur le Vaudeville* (Ms. 1729; gedruckt als: *Du Vaudeville. Discours*, hg. von A. Kühnholtz, Paris 1846), Anm. d. Hg.: On sait, du reste, que le mot Vaudeville sert maintenant à désigner une Pièce de théâtre où le dialogue, presque toujours gai et plaisant, est entremêlé de couplets faits sur des airs de Vaudeville, ou empruntés à des Opéras-comiques, ou quelquefois même composés exprès (5 f., Anm.).

Die Prägung vaudevilliste zur Bezeichnung der Autoren begegnet seit den 1830er Jahren, wobei der hier zitierte Beleg das Verfahren, Melodien aus Sammlungen älterer volksläufiger Lieder heranzuziehen, verdeutlicht und anschaulich macht, wie der Begriff vaudeville auch im 19. Jh. mit den Merkmalen des Witzig-Ironischen, des Aktuellen und des spezifisch Franz. verbunden wird:

P. Vermond, *Les Vaudevillistes* (Revue de Paris XVI, 1835): Le vaudeville est le chef-d'œuvre de ces jeux où notre esprit léger a fait de si charmantes conquêtes. Ce que les nations rivales et jalouses nous envient le plus, c'est notre vaudeville. ...notre vaudeville est inimitable; il est à nous, et on ne peut nous le prendre; le vaudeville appartient à la langue française comme l'improvisation à la langue italienne (195 f.);

Dès que le vaudeville a pris ce développement, qu'il est devenu un besoin de nos mœurs et s'est installé au plus large degré de l'échelle dramatique, le vaudevilliste a subi le même perfectionnement que son œuvre... Faire des vaudevilles est devenu une industrie, et la meilleure des industries littéraires (200);
La bibliothèque du vaudevilliste se compose de deux volumes, le *Dictionnaire des rimes* et *la Clef du Caveau*. La vie du vaudevilliste, ou plutôt sa journée, se divise en trois parts, affectées chacune à un travail particulier: le matin, il lit; le jour, il flâne en observateur, et le soir, il écrit le fruit de ses lectures et de ses observations (204).

Von 1800 bis um 1820 wird im deutschsprachigen Raum im Zusammenhang mit der Herausbildung des Liederspiels dieser Typus der franz. Komödie in seiner Eigenart reflektiert und mit den Ausdrücken Vaudevillespiel oder -stück bezeichnet:

J. Fr. Reichardt, *Etwas über d. Liederspiel* (AmZ III, 1800/01): Schon in frühern Jahren, wenn ich mich in Paris an manchem witzigen und satyrischen Vaudevillestück ergözte und mir der Gedanke kam, das angenehme, unterhaltende Geschlecht auch auf deutschen Boden zu verpflanzen, ward ich nur zu bald gewahr, dass wird das eigentliche französische Vaudeville-Stück, dessen Seele Witz und Satyre ist, gar nicht haben könnten, weil wir keine witzigen und satyrischen Lieder haben, die allgemein gesungen und sentirt würden...
Ich nannte das Stück *Liederspiel*, weil Lied und nichts als Lied den musikalischen Inhalt des Stücks ausmachte... Ohne damit aber eine eigentliche Verdeutschung des Wortes *Vaudeville* zu beabsichtigen... ist der eigentliche Charakter des Vaudeville-Stücks damit dennoch ausgedrückt (712 f.);
Fr. Treitschke, *Über Vaudevilles u. Vaudevillespiele* (AmZ [Wien] I, 1817): Leider aber müssen die Vaudevillestücke noch mehr als die gewöhnlichen Lustspiele ephemere Erscheinungen seyn. Der Stoff, den sie behandeln, verschwindet schnell in den Wogen der Zeit...
Im Jahre 1800 macht der verstorbene Capellmeister *Reichard* einen Versuch, die Vaudevillespiele auf deutsche Bühnen zu verpflanzen... Wenn *Reichard* nicht in der Vorrede ausdrücklich gesagt hätte, dass er ein Vaudevillespiel schreiben wollte, so würde es niemand errathen. Er war über das Wesen desselben im Dunkeln, und indem er nicht Worte zu vorhandenen Melodien, sondern Melodien zu vorhandenen Worten lieferte, erfand er wider Willen eine *neue* Gattung: *Das Liederspiel*... (399).

Parallel dazu geht vaudeville in der Bedeutung als Theaterstück seit 1808 in den dtsch. Sprachgebrauch ein und verdrängt im Verlauf des 19. Jh. zunehmend das ursprüngliche Begriffsverständnis:

A. W. von Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst u. Lit.* (1808, Heidelberg 1809): Das Vaudeville ist eine Abart der komischen Oper. Der wesentliche Unterschied ist, daß es den Aufwand von Composition, wodurch diese ein musikalisches Ganzes bilden soll, zu entbehren weiß, indem die Lieder für schon bekannte und volksmäßige Melodien eingerichtet sind. Eine musikalische Vervollkommnung ist dieß nun freilich nicht (*Sämmtliche Werke* VI, hg. von E. Böcking, Lpz. 1846, 140);
C. L. Blum, *Vaudevilles für d. dtsch. Bühnen u. gesellige Zirkel* I (Bln 1824), *Vorw.*: Die günstige Aufnahme, welche der Versuch, das französische Vaudeville und leichte Singspiel auf die deutschen Bühnen zu verpflanzen, gefunden hat, rechtfertigt die Herausgabe dieser dramatischen Kleinigkeiten (V);
Das Vaudeville erfodert Schauspieler, welche singen können, — durchaus keine Sänger... (VI);
Diese beiden Schlußzeilen eines jeden Gesanges sind es einzig und allein, die das Vaudeville scharf vom komischen Singspiel und von der Operette trennen, welche davon nichts wissen darf...
Dem Vaudeville seinen Stachel, seine Polissonnerie nehmen, heißt, es tödten (VII);
G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über d. Ästhetik* (zw. 1818 und 1828/29), 3. Abschn., 2. Kap., 3, a: Im *Vaudeville*..., wo bei einzelnen, frappanteren gereimten Pointen sonst schon bekannte und beliebte Melodien abgesungen werden, ist das Singen gleichsam nur eine Ironie über sich selber (ed. Fr. Bassenge, Bln u. Weimar o. J., II, 319);
3. Abschn., 3. Kap., C, II, 1, b: ...und auch in neuerer Zeit finden wir bei den Franzosen in den pikanten Couplets, wie sie z. B. in ihren Vaudevilles so häufig vorkommen, ...etwas [dem Epigramm] Ähnliches... (II, 475);
HäuserL (Meissen 1828), Art. *Vaudeville*: ...auch wohl Liederspiel... oder Liederposse genannt, ist eine Gattung französischer leichter Lieder... (II, 117);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Vaudeville*: Eine kleine mit Liedern untermischte Komödie; eine Lieblingsunterhaltung der Pariser (403);
Anon., *Vorstadttheater* (Recensionen u. allgemeine Bemerkungen über Theater u. Musik I, 1853): Man kann sich nichts lächerlicher denken, als die Bezeichnung Vaudeville in der Art, wie sie hier jedem französischen oder deutschen Lustspiel beigelegt wurde, in welchem die Darstellerin der Hauptrolle irgend ein Lied oder eine Romanze eingelegt hatte. Damit hat das französische Vaudeville nicht die geringste Aehnlichkeit... In Wien begnügte man sich mit dem Namen einer Sache, deren Sinn man nicht verstand (252, Anm.);
F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879), Art. *Vaudeville*: ...eine Gattung von Schauspielen mit Gesang... Je nach der mehr rein komischen oder mehr possenhaften Färbung unterscheidet man „*Comedie-Vaudeville*", „*Folie-Vaudeville*", „*Drame-Vaudeville*" (276 f.).

In der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird vaudeville im dtsch. Sprachraum und im Zusammenhang mit Kritik an populären Unterhaltungsformen vereinzelt in abwertender Absicht gebraucht:

Fr. W. von Ditfurth, *Fränkische Volkslieder* II: *Weltliche Lieder* (Lpz. 1855): ...und obschon Vieles [der „aus dem Kunstgebiete der Musik" stammenden „Drehorgel- und Bänkelsängerlieder"] aus Operetten und Vaudevillen durch diese Drehorgeln in's Volk übergeht, so hat es darin doch nur ein eben so ephemeres Leben, wie auf der Bühne selbst. Aber auch die andern gehen in ihrem Grundwesen so auffallend vom eigentlichen Volksliede ab, daß sie durchaus nicht dahin gerechnet werden können (XXXIX);
C. Fr. Glasenapp, *Richard Wagner's Leben u. Wirken* (Lpz. [1876] ²1882): Bei voller Erfolgslosigkeit aller seiner Bemühungen sah sich Wagner endlich gezwungen, sich zur

Anfertigung der Musik zu einem „gassenhauerischen" Dumanoir'schen Vaudeville für ein Boulevardtheater bereit zu erklären (I, 94).

Zugleich wird der Ausdruck vaudeville immer stärker als Synonym für eine leichte und anspruchslose Unterhaltungsform des Theaters gefaßt, so daß der ursprünglich das Begriffsverständnis motiverende Zusammenhang mit den eingefügten Liedern zurücktritt und im gegenwärtigen franz. Sprachgebrauch verschwunden ist:

G. Eliot, *Daniel Deronda* (Lpz. 1876): Is this world and all the life upon it only like a farce or a vaudeville, where you find no great meanings? (IV, 22);
Larousse de la Musique, hg. von N. Dufourcq (Paris 1957), Art. *Vaudeville*: Actuellement, le vaudeville ne désigne plus qu'une comédie bouffonne sans musique (II, 459 b).

Nur sehr locker mit dem Begriffsverständnis des 19. Jh. verknüpft ist H. W. Henzes *La Cubana, oder ein Leben für d. Kunst. Vaudeville in fünf Bildern* (1973). Der Gebrauch der Bezeichnung steht vermutlich in Verbindung mit der Rücknahme der dramatischen Funktion der Bühnenmusik in der franz. Komödie und mit der damit verbundenen Beschränkung auf die „realistische" Begleitung der singenden Protagonisten, wie Henzes eigene Erläuterungen nahelegen:

Ein Vaudeville, in: *Fs. für einen Verleger. Max Strecker zum 90. Geburtstag*, hg. von C. Dahlhaus (Mainz 1973): Gerade habe ich zusammen mit H. M. Enzensberger ein Vaudeville gemacht, bei dem alle Musik realistisch gesetzt ist. Musik ist hier nur dann und nur dort zu hören und zu sehen, wenn sie auch in der Realität zu hören und zu sehen wäre. Einzige Ausnahme sind die vier *Chansons der Zeugen*, die an der Bühnenrampe ausgeführt werden und in denen die Handlung kommentiert wird. Alle übrigen Musikstücke sind Bestandteile der Handlung: Sie stehen in deren Brennpunkt, sind in sie verwoben, werden von ihr ausgelöst oder lösen ihrerseits Handlung aus (29).

VI. Seit Mitte des 19. Jh. wird vaudeville im nordamerikanischen Sprachraum auf eine dem engl. Variety verwandte POPULÄRE UNTERHALTUNGSSHOW bezogen.
Der Ausdruck gelangte zu Beginn des 19. Jh. durch gastierende franz. Theaterbühnen in die Vereinigten Staaten. Um 1850 verlor er dort jedoch seinen Bezug zum europäischen Begriffsverständnis und bezeichnet seitdem eine Mischung aus Elementen der unterschiedlichsten populären Unterhaltungsformen wie des spezifisch nordamerikanischen Dime museums, der Variety hall, des Circus und der Minstrel show. Vorbereitet durch die unterhaltenden Einlagen in Oper und Theater verselbständigte sich in den späten 1840er Jahren die unverbundene Ansammlung von Gesangs-, Ballett- und Tanzeinlagen, von komischen Dialogen, akrobatischen Vorführungen, Tierdressuren, von kurzen Komödien und Dramen in der Form des Variety. In den 1860er Jahren begannen Bestrebungen, diese von Alkoholausschank und Prostitution begleiteten und zum Amüsierbetrieb für eine männliche Klientel heruntergekommenen Variety halls, Concert halls oder Concert saloons gesellschaftsfähig zu machen, um auch Frauen und Kinder als Zuschauer der zunehmend populärer gewordenen Veranstaltungen gewinnen zu können. Im Zuge solcher Veränderungen bürgert sich der Ausdruck vaudeville für jenen aus zumeist zwölf bis fünfzehn verschiedenen Nummern gebildeten Showtyp ein, der erst durch das Aufkommen des Kinos im frühen 20. Jh. seine dominante Stellung im mus. Leben der Vereinigten Staaten verloren hat (vgl. dazu J. Mates, *America's Musical Stage*, New York 1985, 153—163).
Die früheste Verbindung des Ausdruck vaudeville mit der variety genannten Unterhaltungsform begegnet 1840 in Boston: auf einem Handzettel nennt sich der Aufführungsort „Vaudeville Saloon" (vgl. A. M. Schlesinger, *The Rise of the City 1878—1898*, New York [1933] ⁿ1969, 301, Anm. 3). Maßgeblich bei der Übernahme des Begriffs seit 1860 für die Darbietung selbst dürfte jedoch die Absicht gewesen sein, einen von der Konnotation der bisherigen Amüsierbetriebe freien und attraktiv klingenden Terminus zu verwenden. So gibt sich 1871 ein Unternehmen den Namen „H. J. Sargent's Great Vaudeville Co." (vgl. Art. *Vaudeville*, in: *The Cambridge Guide to World Theatre*, hg. von M. Banham, Cambridge 1988, 1037 a); die Chicago Tribune vom 9. 10. 1872 spricht von „smaller places of amusements devoted to variety-business and vaudeville" (nach: *A Dictionary of American Engl.* IV, Chicago u. London 1944, 2408 a), und 1882 läßt sich in San Antonio, Texas, die Eröffnung eines „Vaudeville Theatre" nachweisen.
Im Anschluß an dieses Begriffsverständnis bilden sich im Zusammenhang mit vaudeville und seinen umgangssprachlichen Kürzeln vaud, vaude oder vod spezifische Slangausdrücke heraus, wie vaudevillain oder vodvillain (zweitklassiger Star einer Show), vaudehouse, vaudeviller oder vode (Vaudeville Theater), bawdeville (bawdy [schlüpfrig] vaudeville), vomedy (vaudeville comedy), revueville (vaudeville revue), vaudition (vaudeville audition) und vaudfilm (vgl. L.V. Berrey und M. van den Bark, *The American Thesaurus of Slang*, New York ²1953).
Im gegenwärtigen Sprachgebrauch der populären Musik, insbesondere des Jazz, begegnet der Terminus vaudeville in Verbindung mit einer Bluesart, die sich aus Musizierformen dieses Showtyps herausgebildet hat (vgl. beispielsweise Kl. Kuhnke, M. Miller und P. Schulze, *Gesch. d. Pop-Musik* I, Lilienthal u. Bremen 1976, 236, und den Art. *Vaudeville-Blues*, in: W. Ziegenrücker und P. Wicke, *Sachlexikon Popularmusik*, [Lpz. 1985] Mainz 1987, 419 b).
Im Engl. hat sich dagegen die Bedeutung von vaude-

ville als „musical comedy" oder „revue" bis ins 20. Jh. erhalten. Für den populären Showtyp bürgerte sich dort die Bezeichnung variety theatre ein (vgl. E. Fr. Albee, Art. *Vaudeville*, in: *Encyclopaedia Britannica* XIII, London [14]1929, 13 b).
Nur vereinzelt begegnet das nordamerikanische Begriffsverständnis im Zusammenhang mit der Opernbühne. So nennt K. Weill sein 1947/48 geschriebenes Werk *Love Life* im Untertitel *Vaudeville in two parts* und charakterisiert damit den Rückgriff auf die durch unverbundene mus., tänzerische oder gesungene Nummern gekennzeichnete Unterhaltungsform, die auch in der zwischen *Scene* und *Vaudeville* wechselnden Abfolge erkennbar ist (vgl. D. Drew, *Kurt Weill: A Handbook*, London 1987, 359 ff., und T. Miller, *Love Life Begins at Forty*, Kurt Weill Newsletter V, 2, 1987, 8 ff.).

Lit.: J. Tiersot, Histoire de la Chanson Populaire en France, Paris 1889, 226—239; Fr. Lesure, Éléments Populaires dans la Chanson Frç. au Début du XVI[e] Siècle, in: Musique et Poésie au XVI[e] Siècle, hg. von J. Jacquot (Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines V), Paris 1954, 172 f.; D. Heartz, Art. Vaudeville, MGG XIII, 1966, 1319 ff.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1990

Verismo

ital., Substantivbildung aus dem Adjektiv vero, wahr, und der Endung -ismo, die eine geistige, politische oder kulturelle Richtung anzeigt; erstmals belegt 1867 als Ausdruck in der Malerei, anschließend auch in anderen Künsten (vor allem Plastik, Literatur und Musik), in der Philosophie und gelegentlich in Wissenschaft und Politik;
franz. vérisme; dtsch. Verismus; engl. verism; der italienische Ausdruck ist auch in anderen Sprachen gebräuchlich;
als nomina agentis sind geläufig ital. verista, franz. vériste und dtsch. Verist.

I. Verismo bezeichnet ursprünglich eine KUNSTRICHTUNG AUSSERHALB DER MUSIK.
(1) Seit den späten 1860er Jahren gilt Verismo als eine AUF DEN IDEALISMUS BEZUG NEHMENDE KUNSTAUFFASSUNG, DIE DIESEN ENTWEDER VERWIRFT ODER NUR IN VERBINDUNG MIT EINEM BESTIMMTEN GRAD VON REALISMUS AKZEPTIERT.
(2) Seit den 1870er Jahren benennt Verismo eine VON KONVENTIONEN FREIE KUNST. In der Literatur wendet sich die Kritik oft gegen traditionelle Stile, Formen und Themen, in der Bildhauerei gegen das Nachahmen antiker Modelle.
(3) Parallel entwickelt sich ein Begriffsverständnis, das LASTERHAFTE UND HÄSSLICHE ASPEKTE DER GESELLSCHAFT thematisiert.
(4) Verismo als INTEGRALER REALISMUS gilt als „scuola nuova" der Künste, die eine Beschreibung liefert von Personen und Umwelt, wie sie wirklich sind.
(5) Seit den späten 1870er Jahren wird Verismo als eine ERZIEHERISCH WIRKENDE UND ENTSCHEIDEND ZUM FORTSCHRITT DER MENSCHHEIT BEITRAGENDE KUNSTSTRÖMUNG verstanden.
(6) Anstatt einer Kunstrichtung bezeichnet Verismo auch eine KUNSTPERIODE.
(7) Vereinzelt interpretieren Autoren Verismo als PHILOSOPHISCHE ANSCHAUUNG.
(8) Schon früh provoziert der Ausdruck Verismo KONTROVERSEN NICHT NUR BEZÜGLICH SEINER BEDEUTUNG, SONDERN AUCH SEINER GÜLTIGKEIT SCHLECHTHIN.
(9) Um 1900 wird im Begriffsverständnis eine Verlagerung des künstlerischen Interesses vom Inhalt auf die METHODE erkennbar.
(10) Verismo gilt als THEMENBEZOGENE KATEGORIE DES DRAMAS.

II. In der Musik bezeichnet Verismo einen OPERNSTIL des späten 19. und frühen 20. Jh.
(1) Schon vor der Uraufführung von P. Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890) assoziiert die Kritik Verismo negativ mit einer MODERNEN UND KÜNSTLICHEN HARMONIK, die mit der Melodik der italienischen Oper nicht kompatibel sei.
(2) Seit den ersten Aufführungen von Mascagnis *Cavalleria rusticana* und R. Leoncavallos *I pagliacci* bezieht sich Verismo auf einen Opernstil, der sich im weitesten Sinne an der entsprechenden literarischen Strömung orientiert und deshalb AUSSCHLIESSLICH DURCH THEMATIK UND KONZEPTION DES LIBRETTOS BESTIMMT ist.
(3) Konzeptionen von Verismo als REALISTISCHE OPER zielen vor allem auf Stilistik und Dramaturgie.
(4) Seit dem frühen 20. Jh. wird die GESTEIGERTE EXPRESSIVITÄT akzentuiert.
(5) Aufgrund ihres Erfolgs um 1900 werden zeitgenössische italienische Opern unter der Bezeichnung Verismo als MINDERWERTIGE FORM DER GATTUNG abqualifiziert.
(6) A. de Donno (1935) zufolge entspricht Verismo dem musikalischen IMPRESSIONISMUS Cl. Debussys.
(7) Seit den 1960er Jahren benennt Verismo auch generell das GESAMTE ITALIENISCHE OPERNREPERTOIRE DER JAHRHUNDERTWENDE.
(8) Seit den 1960er Jahren umfaßt Verismo ein REPERTOIRE VON RELATIV UNIFORMEM STIL.

I. Verismo bezeichnet ursprünglich eine KUNSTAUFFASSUNG AUSSERHALB DER MUSIK.

(1) Seit den späten 1860er Jahren wird Verismo verstanden als eine AUF DEN IDEALISMUS BEZUG NEHMENDE KUNSTRICHTUNG, DIE DIESEN ENTWEDER VERWIRFT ODER NUR IN VERBINDUNG MIT EINEM BESTIMMTEN GRAD VON REALISMUS AKZEPTIERT.
Kritiker des späteren 19. Jh. verstehen Verismo singulär als Entgegensetzung zu idealistischen Kunstauffassungen. In dieser Bedeutung ist das Begriffswort dann auch – in der abgeleiteten Form verista und in bezug auf die Malerei – erstmals belegt. In seiner Kritik von Puccinellis Gemälde *Cosimo dei Medici padre della patria che riceve gli artisti e scienziati del suo tempo* vermeidet G. Guidi eine ästhetische Erläuterung der Lehren der „idealisti" und „veristi", scheint jedoch erstere mit bereits in die Geschichte eingegangenen und letztere mit zeitgenössischen Themen in Verbindung zu bringen. Guidi bekennt sich zu keiner der beiden Richtungen; ihm ist es wichtiger, daß ein Kunstwerk Emotionen weckt und daß es das logische Resultat von Ort und Zeit ist, Charakteristiken also, die später explizit mit Verismo in Verbindung gebracht werden (siehe dazu unten, I. (4)):

Della statua del Sig. Salvini da erigersi sulla piazza dell' Indipendenza di Firenze e del quadro del Sig. Prof. Puccinelli (Gazzettino delle arti del disegno I, 1867): In arte, mi piace

il confessarlo, io, e credo col numero dei più, non sono esclusivista – non appartengo nè all schiera di coloro che, banditi i soggetti contemporanei accarezzano quelli che passarono già nel dominio della storia, e della storia antica, nè a quella che schifa di ciò che fu e vuole soltanto ciò che è. Per me qualunque soggetto è trattabile, purchè nel concetto valga a suscitare una memoria di gloria o di sventura, un palpito di gioia, un sentimento di pietà, di terrore, di ammirazione e via dicendo; nell'espressione raggiunga un risultato logico, possibile, se non vero, frutto di una profonda osservazione dei tempi e dei luoghi nei quali le persone figurate vissero e agirono.
Posto [la mia estetica] in tesi generale, e senza entrare nel ginepraio delle disquisizioni estetiche dei precetti accademici, delle dottrine degli idealisti e dei veristi, il soggetto del quadro di [Puccinelli], non per colpa dell'artista cui fu imposto, non entra nell'ordine delle mie idee, nè come concetto, nè come espressione; non come concetto perchè piuttosto che una scena rappresentativa di un fatto è una collezione di ritratti, se pure lo sono! Non come espressione, perchè a scapito del vero sono insieme aggruppati personaggi che vissero a distanza di tempo e non solo mai poteronsi trovare insieme alla presenza di Cosimo già vecchio, ma mai forse neppure si conobbero fra loro (202 f.).

In seinen 1873/74 in Neapel gehaltenen Literaturvorlesungen registriert Fr. De Sanctis nicht nur die zunehmende Ablösung des Idealen durch das Wahre, sondern beschreibt auch den fundamentalen Unterschied zwischen den beiden Richtungen: Grundlage des Idealen ist das Gehirn und die ihm entspringende Phantasie; Grundlage des Wahren ist die Natur und die Geschichte. De Sanctis assoziiert Verismo zwar mit letzterer Richtung, akzeptiert ihn aber nicht als allgemeingültigen Begriff, solange er das Ideale ausschließt (siehe dazu weiter unten):

La letteratura ital. nel secolo XIX (Neapel 1879): Secondo fatto notevole nella letteratura è lo sparire a poco a poco dell'ideale, sostituito dal *vero*. L'ideale che regnava da tanti secoli sparisce anche dalla terminologia, ed oggi, per esempio, non si parla più dell'ideale, e si dice: togliere dal vero, invece dell'antico *idealizzare*. Qual'è la differenza? Base dell'ideale è il cervello abbandonato a sè stesso; base del vero è la natura e la storia com'è stata fatta. Questa differenza è ancora in fondo al movimento artistico, e vi sono pittori che, con frase barbara, dicono di attenersi al *verismo*, ed anche il nostro Cossa [siehe unten, I. (2)], in una prefazione, dice che ritrae dal vero (383 f.).

Die erste Definition von Verismo erscheint in B. Verattis *Studj filologici, strenna pel 1874* (Modena 1873) und wird in den Ausgaben von P. Fanfanis und C. Arlias *Il lessico della corrotta italianità* (Mailand 1877 ff.) übernommen. Während der erste Teil von Verattis Definition die Wortform Verismo als italienisches Pendant des englischen Ausdrucks truism (Binsenwahrheit) erklärt, erläutert der zweite Teil Verismo als Reaktion auf den Idealismus. Der Ausdruck wird dem Begriffswort Realismus vorgezogen, da dieses schon bei den älteren Philosophen gebräuchlich gewesen sei und deshalb Verwirrung stiften könne:

Veratti, *Studj filologici*..., loc. cit.: VERISMO. Questa parola in italiano è della forma di composizione che in inglese l'analoga parola *truism*. Da *true* che significa *vero* (*truth*, verità), gl'inglesi hanno fatto *truism* che si dice d'ogni proposizione che è bensì vera, ma per così dire è troppo vera, come *Il bianco è bianco*, perchè evidente a chi che sia, e di nessuna importanza. „*Truism*. An identical proposition, a self-evident, but unimportant truth." (75);
Verismo è stato detto il metodo di que' cultori delle arti del disegno che abborrendo al tutto dall'ideale, si vogliono tenere stretti stretti alla pura realtà. Chi lo dicesse *realismo* in opposizione ad *idealismo*, incorrerebbe forse nel pericolo di qualche confusione coi sistemi filosofici degli antichi *realisti, nominalisti, concettualisti, idealisti* ecc. Comunque sia, non mi arrogo nè di autenticare nè di condannare questo vocabolo, e mi rimetto a' benemeriti custodi di nostra lingua (75 f.).

In den 1870er Jahren wird der Ausdruck Verismo erstmals in der Zeitschrift Rivista minima als Kunstrichtung im Sinne einer Kombination von Realismus und Idealismus genannt. Grundlage dieses Verständnisses ist die Überlegung, daß das im Geist und das in der Natur Existierende gleichermaßen real sei und daß der Ausdruck Verismo deshalb beide Komponenten zu berücksichtigen habe:

Fr. De Sanctis, *L'ideale* (Rivista minima VII, 1877): La forza centripeta che armonizza reale e ideale, è il vero. Tutto ciò che esiste, è vero, non solo ciò che esiste nella natura, ma ancora ciò che esiste nella mente. Il *verismo* è un vocabolo non solo barbaro, ma falso, se si vuole intendere che sia vero quello solo ch'è reale. Reale e ideale sono tutti e due il vero (371).

F. Cavallotti verurteilt L. Stecchettis Begriffsverständnis (siehe dazu unten, I. (4)), das sich nur auf das von den Materialisten propagierte sinnlich Wahrnehmbare beziehe, als unwahr und bezeichnet alle großen Dichter der Vergangenheit (Homer, Shakespeare, Manzoni, Zola) als Veristen:

Anticaglie (Rom ³1879), *Del verismo e della nova metrica*: E qui poi, per discorrere un po' sul serio, prego quei bravi giovani a non darmi sulla voce e a non gridarmi che io calunnio il *verismo*. È qui appunto dove non ci intendiamo, è qui dove nasce quella tal confusione di termini, che tira le polemiche senza sugo in lungo. Perchè *al verismo* – se esso è l'arte che intende e vive la verità della vita, ma di *tutta* la vita – materiale e ideale (visto che gli dei sono scomparsi bensì, ma fantasmi del bello e idee del buono ne son rimaste nella vita ancora); se è di quest' arte che mi parlate, non solamente me le inchino e faccio di cappello a' suoi maestri dei secoli passati e del presente, ma – l'ho detto fin da principio – la credo l'arte essa sola... E i bravi giovani a cui mi rivolgo – a che hanno preso per motto dell'arte del vero quel tal *febbre divina de' sensi* – ecco, per me sono appunto gli scrittori, che, con tutto l'ingegno imaginabile, *hanno preso delle cantonate – in quanto al tema*.... io dico che *il vostro tema dell'arte è sbagliato*, e che cioè voi non siete *veristi* – ma il contrario – perchè la verità *tagliata a mezzo è bugiarde*, anzi la peggiore delle bugie, e per questo il giudice domanda ai testimoni che giurino di dire la *verità* e TUTTA la *verità* (30 f.).

Auch verbindet Verismo Aspekte von Realismus und Idealismus dadurch, daß etwas Reales, wenn es sich seinem Ideal nähert, menschlicher Würde eher entspricht (siehe dazu auch unten, I. (5)):

A. Mombello, *Alcune considerazioni sul verismo* (Genua 1879): Reale è tutto ciò che esiste. Il vero è il reale mondato da tutto ciò che discorda colla sana natura dell'uomo. L'ideale, come ce lo danno gl'idealisti, è ciò che vorrebbero sostituire al vero che non comprendono o di cui non sono contenti. Così nella politica il governo monarchico è reale, non vero, poichè offende tutti a vantaggio di uno. Il vero è il governo di tutti per tutti. L'ideale è l'utopia di Garibaldi, il dispotismo d'un uomo saggio; poichè chi troverà quell'uomo così saggio che gli si possano ciecamente e senza freno affidare le sorti d'una nazione? E se pure si trovasse, non cesserebbe d'essere saggio nell'atto stesso che presumesse tanto di sè da sobbarcarsi al grave pondo di cuor leggero come il disgraziato Emile Ollivier indisse la guerra del 1870? ...In amore la sensualità nuda è reale pur troppo, e tale l'han fatta le dolorose vicende dell'umanità, ma non è vera poichè deprime l'uomo e l'offende; chè precipua fra le doti umane essendo l'intelletto deve con essa governarsi ogni umano desiderio. Il vero è la magnetica attrazione del senso e dell'intelletto; può la corrente partire da quello e procedere a questo o da questo a quello, ma l'uno non deve rimanere inerte spettatore dei moti dell'altro. L'ideale è l'amore esclusivo dell'intelletto, erroneamente detto amore platonico (4 f.).

Kritiker unterscheiden im Blick auf Verismo zwischen einer die Realität abbildenden (vgl. unten, I. (4)) und einer idealisierenden ästhetischen Haltung. Das Konzept der Überhöhung deckt sich mit Mombellos Verismoverständnis, doch fehlt die moralisierende Komponente. Schiappoli fordert eine Übereinstimmung von Form und Inhalt (ein Aspekt, der auch in L. Capuanas Ästhetik zentral ist, dort jedoch nicht mit Verismo in Verbindung gebracht wird):

G. Schiappoli, *Il verismo* (Gazzetta letteraria IV, 1880): Se si ammette che in una opera d'arte vi è l'incarnazione estetica dell'intelligibile (vero) col sensibile (forma), io dico che lì ci è l'arte e ci è pure il verismo. Nè vale il dire che il verismo è un male, come quello che importa che l'arte possa e debba, *senza scapito* alcuno rappresentare ogni specie di vero, proprio come fà di ogni figura una buona macchina fotografica; perchè se il verismo, come i più ritengono, è manifestazione dell'arte, esso non può *decorosamente* rappresentare ogni vero, essendo incontrastabile che l'arte non è la rappresentazione di qualunque vero, come qualunque rappresentazione del vero non costituisce l'arte. Il vero rifatto dalla fantasia, è appunto il vero dell'arte, e la sua *esatta, artistica e naturale* rappresentazione costituisce appunto il verismo. Ogni altro vero sarà vero; ma ciò non toglie che l'arte possa farne a meno o rifiutarlo. Nè vale il dire che l'arte, per virtù del verismo, possa e debba *senza scapito* servirsi di quella forma che ciascuno crede più opportuna o più confacente, come si farebbe di una veste che venga suggerita dal figurino di Parigi; perchè la forma nasce appunto col contenuto, come la pelle nasce col corpo (203);

P. Scarpini, *Il verismo nella letteratura* (Mantua 1888): Conoscendo ora quale sia l'essenza dell'arte, torniamo a ripetere la domanda fattaci fin da principio: il verismo, l'odierno verismo corrisponde esso ai principi e allo scopo dell'arte? Se esso significa precisa rappresentazione del vero e quindi negazione di ogni elaborazione soggettiva per parte dell'artista, non possiamo più esitare a dare risposta negativa. Se l'arte fosse ridotta ad essere la fotografia della natura, cesserebbe di essere arte. A che cosa varrebbero allora l'originalità della fantasia, l'ispirazione del genio e l'entusiasmo poetico? Come senza queste divine doti non si ha un vero artista, così è necessario all'arte il loro prodotto, l'ideale. „Dove è tutto ideale, dice il Foscolo, non tocca il cuore, perchè non si fà riconoscere appartenente all'umana natura; dove è tutto reale, non muove la fantasia perchè non pasce di novità e d'illusioni la vita nostra noiosa e incontentabile sulla terra. Il segreto sta nel saper sottrarre alla realtà quanto ritarda ed aggiungerle quanto promove l'effetto contemplato dagli artefici." (12 f.).

Auch Cecchini unterscheidet zwei Arten von Verismo, den „nihilistischen" Stecchettis und den „ausgewogenen" Zolas. Während Stecchetti in seiner *Nova polemica* ein isoliertes Konzept ohne Ideale vertrete, präsentiere Zola zwar eine unmoralische, sittenlose Gesellschaft, stelle diese aber in einen breiteren Zusammenhang, indem er mit Feingefühl und Einsicht „erstickte Ideale" wieder erwecke und dadurch Lösungen andeute:

G. Cecchini, *Scuola, verismo e civiltà. All'inaugurazione dell'anno scolastico 1879–80 nel R. Liceo Maurolico di Messina* (Messina 1881): Vi lasceremo senz'apprensione il verismo personale, fugace, nichilista, senza ideale organico, alla Stecchetti: Voi troverete presto, che quando non è una facezia, è una scempiaggine. Gli contrapporrete il verismo di Emilio Zola; rude, crudo quanto si vuole, ma tutt'altro che dissolvente; eminentemente organico al contrario... [Zola] ti agita, ti commuove cuore e pensiero coll'elaterio prodigioso degli ideali soffocati, o banditi; assicurandoti in seno alla squisita purezza di essi il correttivo, il direttivo dell'eredità e dell'ambiente, che ti permettono la soluzione del gran problema del vero nel bello e nel bene (20 f.).

(2) In den späteren 1870er Jahren rücken die stilistischen Konventionen der italienischen Kunst ins Blickfeld der Kritik und werden zuweilen mit dem Idealismus in Verbindung gebracht. Verismo als Alternative gilt in diesem Sinne als eine VON KONVENTIONEN FREIE KUNST, in der die Imitation veralteter Modelle einem direkten, auf der Natur oder der Realität basierenden Stil Platz macht.

Bereits in den späten 1860er und frühen 1870er Jahren wendet sich in der Literatur die Kritik oft gegen traditionelle Stile, Formen und Themen (besonders die arkadischen und mythologischen) und bewertet Verismo als eine unter bestimmten Umständen akzeptable Alternative. Im Prolog zu seiner Komödie *Nerone* kritisiert Cossa Konventionen früherer Werke, vor allem den „verso ch'à romore e non idea" und den Mangel einer durch das Umfeld legitimierten Handlung. *Nerone* stammt aus der gleichen Zeit wie L. Capuanas *Il teatro ital. contemporaneo. Saggi critici nuovamente raccolti e riveduti dall'autore*

(Palermo 1872), eine Sammlung von Kritiken aus der zweiten Hälfte der 1860er Jahre, in denen Capuana bei zeitgenössischen Dramen – besonders historischen Tragödien – einen Mangel an Wahrheit, Natürlichkeit und Einfachheit und damit das bloße Vertrauen auf Konventionen konstatiert (im Gegensatz zu Cossa spricht er allerdings nicht von Verismo, sondern lediglich von verità):

P. Cossa, *Nerone* (Rom 1871): Quanto allo stile e al modo di condurre / Le scene, credo che l'autor s'attenne / A quella scola che piglia le leggi / Dal *verismo*, e stimando che in ogn'arte / Sia bello il vero, bandì dalla scena / Il verso ch'à romore e non idea, / Pago se potè trar voci ed affetti / Dal lirismo del cuore. S'ei chiamava / Commedia un fatto ove si sparge sangue, / E Locusta, la Borgia di quel tempo, / Ministra nei conviti i suoi veleni, / Ciò fece astretto dalle circostanze / Del fatto stesso... (12).

Spezifische Hinweise auf problematische Konventionen finden sich seit 1879:

Anon., *Verismo di un lepidottero in aspettativa* (Mailand 1879): Il primo passo verso il culto del vero è quello che s'allontana dagli idoli. Finchè non si finisce d'inondare d'incenso appassionato i cosiddetti *modelli di lingua*, la letteratura non sarà mai altro che una multiforme stereotipia dei lessici vagliati (14 f.);
F. Cavallotti, *Anticaglie* (Rom [3]1879), *Del verismo e della nova metrica*: I più modesti [giovanotti], per non isbagliare, vi dicono che il verismo è quello che combatte il classicismo: e poi li pregate di essere profondi un po' di più, vi aggiungeranno che per verismo intendono il non far uso di mitologia, di imagini classiche e di parole che leghino i denti (7);
A. Gabrieli, *Rancidumi* (Mailand 1880): Di fatti se *verismo* significa che bisogna dire quello che si sente, fuggire le maniere convenzionali, non uscire fuori la naturalezza, usar forma semplice e chiara senza l'amido o le pastoie della pedanteria, lingua schietta e nativa; palesarsi per quello che si è e si vale, senza posare, verbigrazia, alla leopardiana, alla manzoniana, alla carducciana, all'heiniana, quando non si è nè Manzoni, nè Leopardi, nè Carducci, nè Heine; che non bisogna vivere fuori il proprio tempo e cantare di Tirsi e Filli, di Cupido e di Citera, come gli Arcadi antichi, mentre l'Italia boccheggiava sotto la zampa dei cavalli stranieri......... fin quì ci sono e mi ci firmo anch'io (11 f.);
E. Capriolo, Art. *Verismo*, in: *Enciclopedia dello spettacolo* IX, hg. von S. D'Amico (Rom 1962): Verismo è, di fatto, più che la definizione di una scuola, un termine di comodo, indifferentemente applicato a scrittori per natura e per stile spesso opposti e accomunati soltanto da contatti personali, o dal comune reagire a certe convenzioni (1596);
M. Kelkel, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930* (Paris 1984): Aussi bien dans le roman qu'au théâtre, le vérisme a été un symptôme – plus qu'une véritable école – connu pour sa „diarrhée émotionelle". Le terme de „vérisme" s'applique surtout à un mouvement littéraire, groupant des écrivains italiens de même tendance, désirant réagir contre les conventions théâtrales, héritées du romantisme, telles que les évocations pseudo-historiques ou les violences artificielles des pièces mélodramatiques (235).

Verismo schließt G. Dupré zufolge in der Bildhauerei das Nachahmen antiker Modelle aus. Der Bildhauer solle die Natur, d. h. das Wahre, zum Modell nehmen und so genau wie möglich imitieren. Ähnlich wie in der Literatur handle es sich aber um eine Verzerrung, sobald das Häßliche in der Natur zum Modell genommen werde (siehe dazu unten, I. (3)):

Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici (Florenz [4]1883): La prima cosa che assicura la buona riuscita di un'opera, è la scelta di buoni modelli... Ho osservato che chi sceglie poco o nulla e si contenta del primo modello che vede, appartiene a quella classe d'artisti convenzionali che si permettono un infinità di aggiunte, di sottrazioni e di correzioni al modello, e del vero nelle loro opere non resta più briciolo; e viceversa quei che seguono l'opposta scuola, lo copiano minuziosamente così com'è, anche nelle sue imperfezioni. Quelli riescon freddi e falsi, questi volgari e disgustosi, e portano un amore così smodato al vero, che non li fa distinguere il bello dal brutto; anzi a preferenza si buttano al brutto, perchè lo trovano più vero, cioè più comune (253);
...la scuola dei Veristi è vecchia quanto l'arte stessa, e i principii suoi sono i veri. Anzi a rigor di termine essa ha un solo principio, cioè l'imitazione del vero; ma nel tempo che gli antichi intendevano l'imitazione del vero nella sua perfezione, i moderni (parlo di alcuni) intendono tutto il vero, tutta la natura, anche la brutta; anzi la brutta e la deforme a preferenza, non accorgendosi che con la deformità la natura esce fuori del vero, dacchè una imperfezione altera il carattere essenziale della natura, che è armonia di parti rispondenti a bellezza: in una parola il deforme, che è la stessa cosa che il brutto, è un vero alterato, e perciò cessa d'essere il vero. So bene che i Veristi negano di preferire la natura volgare e brutta, e se le loro denegazioni fossero avvalorate dalle opere, saremmo pienamente d'accordo, e le mie chiacchiere su questo soggetto del tutto inutili; ma per ora al fatto il dir vien meno (255 f.).

(3) Etwa gleichzeitig mit einer Auffassung, die idealistische und realistische Komponenten kombiniert (siehe dazu oben, I. (1)), entwickelt sich ein Begriffsverständnis, das LASTERHAFTE UND HÄSSLICHE ASPEKTE DER GESELLSCHAFT thematisiert und im Namen der genauen Nachahmung der Realität jeglichen Anstrich von Idealismus verbannt. Anstatt der Gesellschaft ein Idealbild vorzuhalten und sie dadurch zur Besserung anzuregen, würden die häßlichen Seiten des Lebens übertrieben dargestellt und dadurch nicht nur elementare Grundsätze der Kunst verletzt, sondern die Gesellschaft zur Nachahmung der im Kunstwerk präsentierten Zustände inspiriert, was als unmoralisch verworfen wird:

A. Rondani, *Della pittura e della scultura ital.* (Rivista minima III, 1873): Il realismo come l'intendono alcuni, il cattivo realismo, cioè un arte che s'appaga della verità delle forme prive affatto di idee, è un'altra e poco miglior guisa di voler *l'arte per l'arte*: una volta infatti si lodava qualunque lavoro avesse qualche pregio convenzionale, or gli artisti fanno a gara solo a chi sa essere, anzi parere verista; verista, e non importa di qual verità, anzi si propende per la verità più brutta, perchè credono che l'arte così possa apparire più scrupolosa imitatrice del reale; e non s'accorgono che di questa maniera anch'essi, quantunque amin chiamarsi realisti cioè sprezzatori d'ogni elezione, scelgono le parti onde

comporre il loro lavoro, e con quale infelice criterio scelgano non è chi non veda (229 f.);
L. Fortis, *Conversazioni della domenica* (Illustrazione ital., November 1875): La verità come io l'amo, come piace a Lei mia bella lettrice, è la verità artistica che non è fotografia, ma la idealizzazione del vero. I veristi sono materialisti dell'arte, per non credere nell'anima preferiscono credere nel verme e si divertono a studiarlo col microscopio (zit. nach: S. Monti, *Il teatro realista della nuova Italia, 1861–1876*, Bibl. teatrale XXV, Rom 1987, 18);
Fr. De Sanctis, *Nuovi saggi critici* (Neapel [2]1879): Chi si applicava principalmente all'uomo, e inventava caratteri e scrutava e analizzava sentimenti, faceva il romanzo psicologico; chi guardava più all'ambiente, faceva il romanzo storico. Alcuni sono eccellenti nell'uno e nell'altro genere strettamente collegati, come il Manzoni, uno spirito critico creatore. Questi sono già realisti, perchè le loro analisi psichiche e storiche tendono appunto a togliere l'uomo dal suo astratto isolamento, dalla sua idealità, e farlo cosa viva, collocarlo nella realtà della sua natura psichica e del suo ambiente storico. Sono realisti; ma persiste in loro un certo ideale di convenzione in cui ponevano l'arte; sicchè cercano posizioni psichiche straordinarie e maravigliose, azioni e intrecci solleticanti, e abbelliscono la realtà e caricano il colorito; la passione patriottica o liberale o democratica ingrandisce le lenti. Un bel difetto questo, che la nuova generazione estranea alle nostre generose follie non suol perdonare. E vennero i realisti, più realisti della realtà. A costoro, che patria? e che umanità? e che libertà? sono fisime, un mondo fatto senza di loro e chiuso a loro; l'arte non ci ha nulla a vedere. Madama Bovary è più interessante che Ghita [Figur in Boccaccios *Decamerone*], soprattutto più vera. E perchè quelli stavano un po' nelle nuvole, questi cercarono l'arte nella melma, e bassi fondi sociali vennero su e divennero motivi artistici. Questo periodo di riabilitazioni archeologiche e di sozzure inverniciate e di pittura da *salons*, da case da giuoco e da trivio, fu reazione a quell'ideale di convenzione, perciò poco durevole. Segna un'epoca frivola di piaceri e di affari, scomparso momentaneamente dall'orizzonte ogni ideale. Realismo non parve a quest'arte un titolo abbastanza espressivo; si chiamò il *verismo*, e non ci è niente di meno vero di questa vita brutta, volgare, mutilata ed esagerata (379 f.).
C. Pietropaoli, *L'arte e il verismo* (Aquila 1885): ...eccone un'altra [scuola] che, traendo profitto dai nuovi ordinamenti sociali, proclama di rifiutare ogni ideale, e si avanza a bandiera spiegata col grido: Guerra al Manzoni. Come si addimandi questa scuola, potete di leggieri indovinarlo: è la scuola del *Verismo* o *Realismo* (4);
Quindi vera l'orgia, vera la Suburra, vero il suicidio, vero il furto, ben riuscito, vero l'assassinio mascherato. Questa è tutta e la sola verità, secondo la nuova scuola, questo è il verismo (11);
P. Melucci, *Il verismo e l'idealismo in arte* (Modena 1892): In certi drammi, commedie, romanzi moderni, sembra che lo scrittore, per quella mania di copiar la natura e ritrarre dal vero, non possa muovere un passo che non sia nel laido, nel deforme, nell'osceno, nella brutalità volgare; come se davvero ogni affetto gentile, ogni palpito generoso, ogni pensiero magnanimo e benefico non trovino più eco ad albergo nel cuore e nell'intelletto degli uomini... E così voi non vi accorgete che col vostro verismo cominciate dal falsare la natura, facendone un programma di degradazione, che niuno vi può concedere sia la sua impronta caratteristica (40).

Autoren wie Gabrieli und Scarpini stellen einem akzeptablen Begriffsverständnis von Verismo (siehe oben, I. (1) u. I. (2)) ein inakzeptables – im Sinne einer dem Schamlosen frönenden Haltung – gegenüber:

G. Gabrieli, *Rancidumi* (Mailand 1880): Ma quando la *nuova scuola* [sc. del verismo], sotto la bandiera del nuovo, mi vuol far passare di contrabbando lo strano; in nome della redenta ragione, uccide il sentimento religioso; in ossequio alla libertà, santifica la ribellione; in omaggio alla natura, mi fa l'apoteosi del turpe e dell'osceno, e tira via; oh! sentimi bene, caro Domenico [der Empfänger von Gabrielis Brief], allora la mia coscienza di cristiano, di cittadino e di uomo si rivolta e protesta contro le demenze della ragione e del gusto recente (12);
P. Scarpini, *Il verismo nella letteratura* (Mantua 1888): È poi curioso osservare che, mentre essi combattono il convenzionalismo, ne hanno creato uno delle peggiore specie e, mentre propugnano l'universalità dell'arte, l'hanno ridotta alla rappresentazione di un aspetto solo e il più brutto della realtà. Il nome dei veristi è molto male appropriato ai seguaci di questa scuola: essi sono veristi come lo erano i puri idealisti. Infatti quelli ritraevano della realtà, della vita la parte migliore e più bella, questi la parte peggiore e più brutta. Gli uni e gli altri non ritraggono il vero, tutto il vero, ma solo una parte (20 f.);

Minucci del Rosso behandelt verismo und naturalismo als synonyme Ausdrücke und bezieht als einer der wenigen im 19. Jh. den Ausdruck spezifisch auf das Drama:

P. Minucci del Rosso, *Il verismo, il naturalismo e la sensualità nell'odierno teatro drammatico* (Florenz 1892): Oggi prevale fra noi (imitatori sempre e pedissequi, anche in questo, degli stranieri) quella certa scuola che i francesi appellano *fantaisiste*, vale a dire l'invasione di un realismo eccessivo ed illogico nel campo dell'arte. Che condizione di essa sia quella di rappresentare con fedeltà, naturalezza e verosimiglianza le virtù, i vizi e le colpe degli uomini, secondo i tempi in cui vissero, niuno vorrà negarlo essendo questa una verità indiscutibile: ma da tale rappresentazione al fare sfoggio di un *naturalismo* nauseante, brutale nella forma, volgare e licenzioso nei mezzi, quasi sempre immorale nel fine, che fa della commedia la fotografia dei vizi più turpi, del sensualismo più ributtante, ci è di mezzo un abisso, e quale abisso! l'abisso in cui precipitano e si sfasciano le civiltà (2);
K. Blessinger, *Der Verismo*, Dichter u. Bühne, Reihe IV: Meister d. Oper (Ffm. 1922): Der Verismo ist durchaus mit dem Naturalismus verknüpft, wie er allerwärts literarisch, in Frankreich auch in der Oper, damals sich immer mehr verbreitete. Immerhin ist ein gewisser Unterschied zwischen Verismo und Naturalismus vorhanden. Wohl sind beide durchaus auf der Grundlage des Pessimismus aufgebaut; während aber dieser Pessimismus bei den Naturalisten nicht durchaus passiv bleibt, sondern mit einer stark aktiven, geradezu revolutionären Tendenz verbunden ist, tritt diese Tendenz bei den Veristen ziemlich zurück. Das Programm des Verismo ist in den Worten des *Bajazzo*-Prologs: ‚Auch was er wirklich sieht, schildere der Dichter' vollkommen ausgesprochen. Aber der Verist geht doch mit einer Brille durchs Leben, die ihn nur dessen düstere Seiten sehen läßt und ihn geradezu in einen Blutrausch versetzt (6).

Ausgehend von den durch L. Vigo gesammelten *Canti popolari* (1857) und gipfelnd in den Kurzgeschichten von L. Capuana und G. Verga, begreifen Autoren Verismo rückblickend vom Ende des 20. Jh. auch als ein Korpus von unsentimentaler Literatur, der die mündlichen Traditionen der unteren gesellschaftlichen Schichten aufzunehmen sucht:

Fr. Janowski, *Ottocento*, in: *Ital. Literaturgesch.*, hg. von V. Kapp (Stuttgart [2]1994): Der Verismus... übernahm in einem veränderten sozialen und politischen Klima Forderungen der Romantik, vor allem in der bewußten Suche nach einer Wiedergewinnung der mündlichen Tradition, wie sie in den Märchen und Legenden des Volkes fortlebte, und in der Zuwendung zu den niedrigen Schichten und ihrer bodenständigen Kultur. Pessimismus und Resignation angesichts der Trostlosigkeit des menschlichen Schicksals verdüsterten den Horizont einer Wirklichkeitserfahrung, die jedes evolutionistische Denken oder den christlich-liberalen Glauben ablehnte: Die Veristen erlebten die Geschichte – ganz im Unterschied zu den französischen Naturalisten – als negative Kraft und machten es sich zur Aufgabe, ihren Betrug zu entlarven (289).

(4) Von dem Verismoverständnis als Kombination von Komponenten des Realismus und Idealismus unterscheidet sich Verismo als INTEGRALER REALISMUS dadurch, daß der Idealismus ausgeschlossen, jedoch die Kombination von positiven und negativen Aspekten des Lebens (des Schönen und des Häßlichen, der Tugend und des Lasters) betont wird. Diese Auffassung resultiert aus dem Vorwurf der Gegner, die veristische Kunst behandle lediglich die lasterhaften Aspekte des Lebens und habe deshalb als unmoralisch zu gelten (siehe auch oben, I. (3)).

Der erste wichtige Vertreter dieser Richtung ist Stecchetti (Pseudonym für O. Guerrini). Er sieht im Verismo eine „scuola nuova" der Künste generell (wobei er als Dichter das Schwergewicht verständlicherweise auf die Literatur legt), die ohne expliziten Anspruch auf Wissenschaftlichkeit Personen und Umwelt so beschreibt, wie sie wirklich sind; d. h., daß sie nicht idealisiert, sondern beim Namen genannt werden, seien sie schön oder häßlich, moralisch oder korrupt:

L. Stecchetti, *Nova Polemica* (Bologna 1878): ...noi [sc. veristi] lo [sc. l'uomo] vogliamo rappresentato tutto intero, nella bellezza e nella deformità, negli istinti sublimi e nei bassi, com'è, come l'hanno fatto i tempi, le religioni, le virtù ed i vizi. Vorremmo che l'amore si cantasse come tutti lo sentono, non aspirazione platonica ad un tipo, ma desiderio sublime di una donna intera, spirito e carne; di una donna vera e viva, santa o peccatrice che sia. Cercare la deformità, accarezzarla, compiacersene, è caso patologico: ma lo è altrettanto fingere che la deformità non esista (38 f.);

D. Carletti, *Il verismo in poesia. Studio critico* (Rom 1880): Ora la differenza non istà nel subbietto, sì nel modo di considerarlo. Voi veristi dite: Si dee rappresentare tutto il vero, il bello e il deforme, il disonesto, lo schifoso, la natura dell'angelo e del rospo, Satana e Dio, tutto il vero nella sua interezza, nella sua nudità. I classici-romantici dicono: Si dee rappresentare del vero tutto ciò che non è sozzo, orrido, schifoso, si dee ritrarre la natura in quanto ha la qualità di bella. Chi à ragione, chi à torto? (7);

M. Rinaldi, *Musica e verismo. Critica ed estetica d'una tendenza mus.* (Rom 1932): Pensiamo, invece, che se esiste un *verismo* per tutto ciò che vi è di orrendo, deve esserci anche per tutti quei sentimenti umani – che l'uomo sinceramente e realmente esprime nella vita come per un comando della natura – invocanti l'amore e la bontà. Il verismo dunque non è, nemmeno letterariamente, una espressione dei nostri giorni, ma esiste, si può dire, da quando esiste il romanzo. Con la differenza che prima era stretto nella morsa del romanticismo, oggi – con vantaggio o no – vive da solo senza poter riuscire a rinnegare la vecchia scuola (11).

Mit dem Erscheinen von E. Zolas und Capuanas Abhandlungen über den Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft um 1880 steigt das Verlangen nach einer wissenschaftlichen Literatur. Bemühungen um Wirklichkeitstreue erfordern u. a. das Studium von Dokumenten wie Photographien und Gerichtsprotokollen (der sogenannten documenti umani) und eine logische Entwicklung der Handlung. Capuana, der sich nie als Verist sah, reserviert die Bezeichnung Verist für diejenigen, die sich auf das Studium der „documenti umani" beschränken und darüber die Kunst vergessen:

L. Capuana, *Per l'arte* (Catania 1885): Dunque essi prendono gli scrittori così detti *naturalisti* o *veristi* proprio sulla parola, e pensano che i malaugurati *documenti umani* (la materia prima, la materia greggia delle nuove opere d'arte) siano assolutamente tutto, e che debba esser bastato allo Zola lo studiare e il prender delle note intorno all'alcoolismo degli operai parigini, e al Verga il vivere per qualche mese, durante la villeggiatura, fra i pescatori di Aci-Trezza, perchè tutti e due abbian potuto poi scrivere la storia della Gervasia e del Coupeau, e i casi di Padron 'Ntoni e di tutta la famiglia dei *Malavoglia*? (xli f.);

G. Marzot, *Battaglie veristiche dell'ottocento* (Mailand 1941): Poi, man mano che i romanzi francesi e italiani accentuavano la compiacenza di descrivere, anzichè l'uomo nella sua mistura di bene e di male, come in Manzoni e in Hugo, „le gorille féroce e lubrique", che il Taine aveva discoperto – elemento o strato geologico inferiore e ineliminabile e costante di quella fisiopsicologia dell'uomo – , allora si trovò, più efficace e pittoresca, la parola ‚verismo'. Assunta come segnacolo di aperta impudicizia dagli scrittori più indipendenti dal quietismo e moralismo borghese; difesa nel suo significato scientifico e nel suo nuovo e diverso contenuto morale da quelli, contro avversari di varia provenienza, tale parola accompagna il fenomeno del realismo tradizionale fino allo stremo di sua possa; non senza riferimento alla scuola francese, da cui, almeno in parte, fu sollecitata a uscire, e anche ai sistemi, ai concetti e alle illusioni di quella (8 f.);

...per i veristi... la moralità è nell'ossequio a un fatto sperimentato, a un vero che ignora la giustificazione di una idea (243);

...la base su cui l'ultimo ottocento lo [sc. il verismo] aveva fondato [è] la osservazione scientifica, anche quando questa fu sostituita dall'analisi della psicologia sperimentale (244);

La fondamentale per i veristi [è] quella del „documento umano"... (258);

L. Clerici, *Invito a conoscere il verismo* (Mailand 1989): Accomuna parecchi filosofi scienziati e scrittori una fondamentale fiducia razionalistica: precise leggi governano infatti la realtà fenomenica. Gli scrittori veristi furono spinti in primo luogo dall'ambizione di „spiegare" il „documento umano" raccontandolo, dipanandone cioè l'intricato nesso di implicazioni, ridisponendo cause ed effetti nel loro ordine logico-causale. Raccontare un „fatto diverso" (un fatto di cronaca) significa identificare e descrivere le premesse di tale evento in modo che il lettore arrivi ad accettare le conseguenze logicamente dedotte dall'antefatto: questa è l'intima ragione del narrare verista (55).

Verismo bezeichnet seit den 1870er Jahren auch eine fotografisch genaue Reproduktion der integralen Realität. Die Kritik vermißt in diesem Verismo die künstlerische Komponente und verwirft ihn deshalb. Dall'Ongaro zufolge kann er theoretisch gar nicht existieren, denn jedes Gemälde enthalte unweigerlich eine subjektive Komponente. Eine vorgeblich objektive Wiedergabe der Erscheinungen durch den Veristen sei also gar nicht möglich und könne lediglich von einer Kamera erreicht werden:

F. Dall'Ongaro, *Scritti d'arte* (Mailand 1873): E cominciamo a congratularci cogli artisti italiani che protestano in questo modo contro la nuova setta che dicono dei *naturalisti* o *veristi*, i quali pretenderebbero abolire ogni pittura ed ogni scultura che non sia la nuda e gretta riproduzione del fenomeno. Mi contenterò per quest'oggi di domandare a questi bravi giovani con qual diritto vorrebbero proscrivere dal campo dell'arte la storia, la mitologia, le creazioni poetiche della mente? E il vero ch'essi si arrogano il privilegio di rendere, non è forse anch'esso un fenomeno, una visione individuale alterata e modificata dalla loro maniera di vedere e dagli elementi proprj e personali che, senza avvedersene, vi aggiungono e vi depongono? Ogni pittura è una combinazione del vero esterno e del pensiero artistico che lo contempla e lo rende. Altrimenti la camera ottica, se pervenisse a fissare l'imagine, sarebbe il migliore e l'unico artista; e voi signori *naturalisti, veristi, avveniristi*, o con quall'altra elegante antonomasia vi piaccia chiamarvi, dovreste mutar arte e mestiere per campare onestamente la vita (29);

P. Melucci, *Il verismo e l'idealismo in arte* (Modena 1892): La [nuova scuola] prende nome di *verismo* ed *impressionismo* dalla riproduzione appunto greggia e fotografica dei modelli ed esemplari che colpiscono la percezione, non già fantastica, ma sensitiva e cognitiva dell'artista; e nel modo contingente e momento storico, nel quale la immagine dell'oggetto contemplato si riflette nella camera oscura del suo occhio e del suo cervello (28).

(5) Seit den späten 1870er Jahren wird Verismo auch als eine ERZIEHERISCH WIRKENDE UND ENTSCHEIDEND ZUM FORTSCHRITT DER MENSCHHEIT BEITRAGENDE KUNSTSTRÖMUNG verstanden. Die Kritik wendet sich gegen Kunst als Selbstzweck (l'art pour l'art), sei sie nun idealistisch, realistisch oder pseudoveristisch, und macht entweder explizit oder implizit einen Moralitätsanspruch geltend.

Autoren wie Monferini und Mombello verstehen unter Verismo eine Literatur, die unabhängig von der historischen, politischen oder sozialen Situation im weitesten Sinne zum Fortschritt und zur Besserung des Menschen beiträgt. So unterscheidet Monferini zwischen dem Literaten (letterato), dessen Werke immer einen positiven Zweck erfüllen und die deshalb immer veristisch sind, und dem Schriftsteller (scrittore), der zwar wie der Literat Künstler sein kann (Racanella [Pseudonym für P. Monferini], *Verismo e realismo. Bomba letteraria*, Genua 1879, 14 f.), dessen Werke aber keinen oder einen falschen Zweck erfüllen:

Verismo è la missione che ha la letteratura di condurre l'uomo alla maggior felicità possibile.

Un uomo che scriva un romanzo, un dramma, un'opera scientifica qualunque che al bene dell'umanità sia rivolta, quell'uomo sarà Verista e le sue opere apparterranno al Verismo.

La descrizione che fa un fisiologo-anatomico alla scolaresca, oppure che scrive per istruzione degli altri, per nauseante, oscena, ripugnante che sia, apparterrà al Verismo, perchè corrisponde al concetto della letteratura che è quello di aprire un varco al miglioramento del genere umano.

Un capitano di mare che descrive gli orrori d'una tempesta e che insegna il modo di combattere la prepotenza delle onde e suggerisca le astuzie per ingannare l'incolpabile ma feroce elemento è *verista*, perchè offre al suo simile un mezzo di poter, ove occorra, combattere, con facilità di successo, la morte.

Ma chi, per esempio, facesse la descrizione delle pudende o della flessuosità dei fianchi d'una bella donna – come fanno molti sedicenti veristi – a semplice scopo di lussuria, oppure a semplice scopo di fare della così impropriamente detta *Arte per Arte*, può essere *realista*, quando anche per eccesso di tinte non cada nell'*idealismo* (29 f.).

Mombello ist weniger um den alltäglichen Nutzen der Literatur als um einen ethischen Lebenswandel besorgt: der Verismo interessiere sich für das Schamlose in der Welt nur insofern, als er es aufzudecken und auszumerzen suche. Im Gegensatz zum Verismo sei deshalb der Realismus – der sich lediglich für die existierenden Zustände interessiere, ohne diese von menschenunwürdigen Elementen zu befreien – in der Kunst irrelevant:

A. Mombello, *Alcune considerazioni sul verismo* (Genua 1879): Alle parole reale, vero e ideale dovrebbero, secondo molti critici, corrispondere tre scuole distinte; io ritengo invece che sieno due soltanto, l'una che tende al vero, l'altra che sogna l'ideale. Se non che alcuni autori della prima scuola si sono occupati più particolarmente a ricercare nel reale quella parte che è in lotta col vero, non coll'intento di renderla accetta, ma per segnalarne più efficacemente il danno (5);

...ma nessun uomo di mente sana può essere sinceramente innamorato del falso e farsene banditore. Dunque due scuole soltanto, il Verismo e l'Idealismo (6);

Il turpe esiste pur troppo nello stato presente; è reale, ma non vero, secondo la significazione che io credo poter attribuire a queste parole. Non è vero perchè ripugna alla sana natura dell'uomo, cui reca offesa e danno. Il turpe è il convenzionalismo delle nature viziate (14);

Qual'è invece la missione del verismo? Quella di ricondurre l'uomo in terra, di rappresentargli essere degno di lui tutto quanto è umano, e specialmente nulla esservi di spregevole in ciò che è il più efficace suo conforto, direi quasi l'unico suo viatico, il vero amore. E quando l'uomo potrà amare la donna, come dice lo Stecchetti, in faccia al sol raggiante, sarà segno essere dell'amore scomparso tutto il turpe che vi si è gettato, e qual soave mistero tornerà onorato come lo fu nel paradiso terrestre (19 f.).

D. Carletti läßt Verismo und somit die erzieherische Komponente der Literatur nur im Roman zu, nicht aber in der Lyrik oder im Drama. Der Roman vermöge eine erzieherische Funktion besser wahrzunehmen als irgendwelche moralischen, psychologischen oder geschichtlichen Abhandlungen, die das Volk eher verwirrten:

Il verismo in poesia. Studio critico (Rom 1880): Ora scopo della poesia è sempre stato e sempre sarà quello d'ingentilire gli animi, di riforbire i costumi, e sopratutto di ricreare lo spirito affaticato dai dolori della vita, di trasportarlo per un istante in un'altra regione più serena, più tranquilla per guisa che dimentichi affatto le terrene cure, e respirando un più spirabile aere tutto se ne rifaccia per redire poi più gagliardo alle battaglie della vita... Ora quale delle due teorie risponde al fine della poesia? Non certo quella cui s'attengono i veristi... (8);
...il fine del romanzo più che dilettare è istruire; il romanzo deve essere una specie d'ammaestramento e di guida per il popolo, cui troppo astrusi riuscirebbero i trattati di morale e di psicologia o di storia (10);
...non ammetto il verismo nei drammi, nelle tragedie, nelle commedie e per recarvela a oro, in tutti i generi di componimento da rappresentare in sul teatro, perchè a quelli intervengono d'ogni genere persone; altrimenti sul manifesto farebbe mestieri scriverci: stasera rappresentazione per gli adulti, dimani pe' fanciulli, dopo dimani per le ragazze, e vai discorrendo, cosa ridicola solo a pensarci (12).

Wohl als Folge der durch die italienische Einigung erwachsenen sozialen Mißstände sieht die anonyme Schrift *Verismo di un lepidottero in aspettativa* (Mailand 1879) Verismo als notwendiges Mittel zur sozialen Veränderung. Verismo wird zur „Poesie des niedrigen Volkes" und bereitet dieses auf eine neue Epoche vor, wobei die jungen Poeten als Vorboten der sozialen Revolution und einer besseren Zukunft fungieren (114, 129 f.):

Il verismo... respinge [la bandiera intollerante dell'*Arte per l'Arte*] e ne innalza un'altra più simpatica e più grandiosa: *L'Arte per il meglio* (66 f.);
Per noi [veristi], la filosofia che ci ispira è il socialismo. Noi siamo le vanguardie canore della canaglia, sucida, irsuta, sanguinosa, infetta di pellagra e di scrofola, serva perchè famelica, briaca perchè misera, prostituta gravida di fulmini. Noi colla satira, colla disobbedienza, coll'anarchia boema le spazziamo la strada all'avvenire. Avvenire non più borghese, nè politico, ma sociale, umanitario. La *Bohème* è un simbolo del futuro: amore, indipendenza, astronomia, ebbrezza di spirito, gioja, libertà della natura e della vita, nobilitazione della materia, fine dell'autorità predestinata (95).

Um 1900 begegnet die erzieherische Komponente auch in der Malerei. Ein frühes Beispiel gibt G. P. Lucini, der vor allem dann von Verismo spricht, wenn ein Gemälde objektiv und vielfältig das zeitgenössische Leben wiedergibt und dadurch den Betrachter zu Fragen nach der Motivation des Malers animiert:

La pittura lombarda del secolo XIX alla permanente di Milano (Emporium XII, 1900): ...l'oggettivismo puro ha dovuto dare il verismo, il quale implica sempre una critica. Critico, il publico, davanti alla pittura oggettiva, quand'anche l'artista non avesse voluto, si domandò molti perchè, ed aggiungendovi della sua personalità, volle che indicasse qualche cosa di più di una copia: cercò, o nell'animo dell'artista, o nel mondo che lo circonda. Dall'una parte svolse una specie di simbolismo personale e passionale, dall'altra una critica sociale; donde, quanto più la pittura s'avvicina alla modernità, si accosta alla vita presente, per coglierla ne' suoi multiformi aspetti, nelle repentine e fatali stridenze, tanto meglio diverrà un ausiliare della critica sociale e dovrà esprimersi in modo convincente e diretto (101).

C. Maltese hingegen sieht die erzieherische Absicht beim Maler selbst, der sich um historische Objektivität im Studium der Kleidung und des architektonischen Umfelds bemüht mit dem Ziel der „‚historischen' Ermahnung" sowie des Fortschritts in ethischen und politischen Belangen. Maltese sieht den Ursprung dieser Haltung bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jh., in spezifischen Gemälden von J. L. David, B. West und J. S. Copley:

Realismo e verismo nella pittura ital. dell'ottocento (Mailand 1967): Lo storicismo della seconda metà del Settecento iniziò un grandioso processo di „verifica" di quella tradizione strappandola alle regioni del mito e dell'abitudine e riproponendola sotto forma non già di valore formale ma di valore pratico: non canoni formali da ripetere, ma insegnamenti da far fruttare... La verità è che non il tema classicista accomuna i due quadri [Davids *Serment des Horaces* und Copleys *Charles I Demanding the Five Impeached Members of the House of Commons*], segnando quindi la svolta, ma l'intento dichiarato da un lato di far fruttare gli insegnamenti della storia e dall'altro di rispettare l'oggettività storica nello studio dei costumi, dell'ambiente architettonico ecc. In questi due quadri l'applicazione della teoria era completa, non si limitava all'accento o al soggetto, ma si estendeva alla sua realizzazione pittorica: poteva trattarsi di personaggi in costumi romani antichi o di personaggi in costumi del Seicento, ma la ricerca di una oggettività documentaria a fini di ammonimento „storico" ne era il presupposto comune... Tenendo conto di quanto premesso, la „cesura", anzi la svolta storica, può dunque tranquillamente cadere sul 1785: resta inteso che la qualità della svolta implica che un atteggiamento „verista" consapevole è – embrionalmente – già nato. È bene aggiungere, sottolineando, che proprio per il suo modo di nascita non si trattava di un verismo ottico o frammentario come ne erano già esistiti, ma di un verismo a fini etici e politici, inscindibile dalla coscienza di un certo orizzonte storico e da una certa concezione generale del reale (11 f.).

(6) Anstatt einer Kunstrichtung bezeichnet Verismo auch eine auf die Romantik folgende KUNSTPERIODE:

Anon., *Verismo di un lepidottero in aspettativa* (Mailand 1879): Il vocabolo *Verismo*, già frequente e parlato, benchè non l'abbiano ancora frullato a Firenze, mi sembra assai più felice che quello di *Realismo*, come nota espressiva di un periodo storico nell'arte (6);
Il romanticismo, succedaneo nella voga al classicismo scaduto, conserva ancora tutti i difetti di un sistema artificioso. Volendo unicamente opporsi al passato, senza cercare la verità nel futuro, scelse una posizione espugnabile al primo assalto. Impiegò i suoi talenti a perfezionare l'inutile. Dipinse il medio evo, ma senza relazione alcuna di logica, senza paragonarlo al presente colla sociale filosofia... E sarebbe già sostituito da un' arte corrente più attiva, più pratica, se l'Idealismo, che non è un periodo estetico, ma una cocciutaggine abnorme, non l'avesse fossilizzato per suo comodo, e per non volere disturbi. Infatti l'idealismo non è che la bautta di cui si maschera la tirannide sociale moderna (23 f.);
D. Carletti, *Il verismo in poesia. Studio critico* (Rom 1880): La nostra letteratura procede per via di reazioni: al seicentismo s'oppone la reazione nell'Arcadia e va di male in peggio, all'Arcadia il classicismo e trasmoda, al classicismo il romanticismo e dà in esagerazioni, al romanticismo il verismo e... dirò dopo cosa fa (7);
M. Rinaldi, *Musica e verismo. Critica ed estetica d'una tendenza mus.* (Rom 1932): Come non sarà possibile porre una barriera nel corso del tempo che divida nettamente i vari periodi storici, così non si potrà mai definire con precisione ove termini il romanticismo e ove s'inizi il verismo (73).

(7) Singulär gilt Verismo als PHILOSOPHISCHE ANSCHAUUNG, die sich auf eine Vielfalt von Lebensbereichen auswirkt. G. Bovio spricht von Verismo in der Politik, der Religion, dem Charakter, dem Brauchtum, der Sprache und zwangsläufig auch in der Kunst, scheint dem Begriff aber skeptisch gegenüberzustehen: Schließt Verismo nämlich alles ein, was ein Individuum aus dem täglichen Leben als wahr herausgreift, entspricht das einer „Verspottung des Wahren"; wenn aber Verismo das, was wir als Tatsache („il fatto") empfinden, mit der absoluten Wahrheit („verità") gleichsetzt, kann er nur so lange existieren, als Politik, Religion, Charakter und Sprache das sind, was wir heute mit den Sinnen wahrnehmen. Sobald veränderte Umstände der Gesellschaft die Kunst zwingen, höheren Lebenszielen gerecht zu werden, muß Verismo dem Idealismus weichen:

Uomini e tempi (Neapel 1879): Quello che oggi è verismo nella politica, nella religione, nel carattere, nel linguaggio si traduce in verismo dell'arte. Che vuol dire questa oramai famosa e comunissima parola *verismo*?
Tutt'i grandi artisti furono veristi, perchè il Bello non è che il Vero individuato, e fuori dell'individuazione del Vero non c'è arte. La parola verismo dunque oggi non può avere che questo speciale significato: prendere quello che c'è di vero e di riposto in fondo alla politica, alla religione, al carattere, al costume, al linguaggio dell'oggi, quello cioè che nel linguaggio di Epicuro era *edonismo* e di Valla *voluptas*. Questa, ne' periodi scettici, diventa alla vita principio e fine; e la Venere vulgivaga torna ad accusare quella che a Vico pareva barbarie raffinata.
Sotto questo rispetto il verismo ha la sua storica ragione di essere e per questo appunto ha la sua scuola. Esso significa cogliere ciò che nella vita odierna ci è di vero, che è appunto l'irrisione del vero. Bandello diceva ai suo riprensori: *Io dico le cose che voi fate*; il verista traduce il fatto istesso in verità.
L'idealista che vuol distinguere un momento della vita da' fini della vita si leva sdegnoso contro il verista; e questa lotta ha un significato più largo che non nella generazione passata la lotta tra classici e romantici.
Il verista, ad onta di tutte le maledizioni, durerà nell'arte sino a quando la politica, la religione, il carattere e il linguaggio saranno ciò che oggi vediamo e udiamo. Avrà ragione l'idealista quando i mutati fattori della civiltà imporranno all'arte di rispondere più altamente ai fini della vita (20 f.).

A. Velardita (*Verismo in filosofia, letteratura e politica*, Piazza Armerina 1883, 189) faßt Verismo als eine philosophische Anschauung auf, die in der Wissenschaft, der Literatur und der Politik ihre destruktive praktische Anwendung findet. Verismo verwerfe die drei hauptsächlichen Wahrheiten – das Absolute, das Schöne und das Gute – und akzeptiere als wahr lediglich, was mit den Sinnen wahrgenommen werden könne. In einer logischen Argumentation versucht Velardita, die Absurdität dieses Konzepts aufzuzeigen: Das mit den Sinnen Wahrgenommene muß nämlich von der Vernunft („ragione") interpretiert werden, bevor man zur Erkenntnis gelangen kann (25); da der Verismo jedoch nur auf die Sinne vertraut, also die Vernunft verleugnet (45), verleugnet er, ohne sich dessen bewußt zu sein, genau das, worauf er letztlich baut: „mi pare abbastanza provato, che il verista, il quale rinnega l'idea e vuole solo il fatto e i sensi, che lo mostrino, cade in un labirinto, da cui non può uscire. Nulla dice il fatto, nulla i sensi; ma tutto l'intelletto, la ragione" (55). In der Wissenschaft lasse sich der Verist, so Verlardita, angeblich allein von der Erfahrung leiten (65). Seine Theorien seien aber nur mentale Konstrukte (also wiederum Ideale), die, wie etwa Darwins Evolutionstheorie, jeglicher Realität entbehrten. In der Literatur thematisiere er alles Entstellte und Unmoralische, akzeptiere den Ehebruch und verleugne die Religion (153 u. 161):

Il verista non sa di Dio, di religione, di anima, di vita avvenire, di legge morale; segue soltanto la natura e l'istinto, senza ideale, si mantiene sempre sul brutto, sul deforme, sul male, che solo vede, e non assorge mai a regioni più pure, ad alti sentimenti di vera virtù e di eroismo. E così è in quel brutto Paradiso, ove non si fa che descrivere le turpezze di tutte le ragazze e di tutti gli uomini, che sono in quel gran magazzino. Tutte le ragazze la sera all'uscir dal negozio vanno a sfogare i loro brutali amori con questo o quell'altro amante, che cambiano a piacere; tutti gli uomini la mattina raccontano le loro conquiste; e donne ed uomini altro non fanno, che dir male di questa e quell'altra signora (153).

In der Politik stünden Regierung und Gesetz unter dem Einfluß des Verismo, wenn sie nicht in erster

Linie auf den Grundsätzen des Katholizismus, d. h. der einzig akzeptablen moralischen Instanz beruhten (261 u. 268).

(8) Schon früh provoziert der Ausdruck Verismo KONTROVERSEN NICHT NUR BEZÜGLICH SEINER BEDEUTUNG, SONDERN AUCH SEINER GÜLTIGKEIT SCHLECHTHIN. Die Skepsis hat zwei fundamental unterschiedliche Gründe.
Verismo gilt als unklare Modevokabel. Autoren wie De Sanctis und Cavallotti präsentieren zwar ihre eigenen Definitionen (siehe dazu oben, I. (1) u. (3)), stehen dem Ausdruck aber wegen der problematischen Interpretationen skeptisch gegenüber:

Fr. De Sanctis, *Zola e „L'Assommoir"* [Vorlesung aus d. Jahre 1879]: Verismo, idealismo, realismo, dottrinarismo, spiritualismo, materialismo, e tutte queste parole che finiscono in „ismo", mi sono sovranamente antipatiche.
Mi sembrano aggettivi peggiorati nel sostantivo, una esagerazione, una caricatura nel loro sostantivo. Voglio il puro e non il purismo, la dottrina e non il dottrinarismo, spirito e non spiritualismo, materia e non materialismo, vero e non verismo. Questi nomi non corrispondono alla verità delle cose, la natura è piú ampia e non può essere compresa ivi dentro; è il cervello limitato dell'uomo, che non può abbracciare il tutto, e piglia una parte e chiama quella il tutto (Opere V: *Saggi critici* III, hg. von L. Russo, Bari 1952, 296);
F. Cavallotti, *Anticaglie* (Rom [3]1879), *Del verismo e della nova metrica*: La verità è che oggi si fanno delle maledette confusioni di termini, e si giuoca a scambiare le parole come le idee. Molti parlano, su per giornali e riviste, di realismo, di verismo, di classicismo, e tira via, senza essersi mai sognati, (visto che a questi lumi non è precisamente necessario che tutte le parole abbiano un significato) di rendersi conto di ciò che voglion dire (6 f.);
G. Giacosa, *Del vero nel teatro* (Gazzetta letteraria V, 1881): Non ho mai potuto farmi un'idea precisa di che significassero i termini idealismo, verismo, sensismo, realismo, positivismo, naturalismo ed altri di tal risma. Visto che l'uomo, anche volendolo, non potrebbe uscire dai confini della realtà, non capisco ci sia un vero reale ed un vero ideale, non posso ammettere l'esistenza di due verità, io che duro fatica a concepirne ed a determinarne una sola. ... Esiste una verità fisica, una verità chimica, una verità meccanica, una verità matematica, esiste forse una verità storica, non esiste una verità umana (194);
G. Carducci, *Novissima polemica*, in: *Confessioni e battaglie*, Bd. I (Rom 1882): Nel lavoro poetico dei tre o quattro scrittori recenti, che amici e nemici denominano con un po' d'improprietà e con maggior confusione la scuola del *verismo*, egli [sc. L. Alberti] odia, denunzia, accusa le tendenze; col laccio del qual vocabolo barbaramente elastico accalappia le manifestazioni e i sintomi non tutti belli della vita sociale d'oggigiorno, che resultano da quella poesia a punto perché quella poesia intende a rappresentare tutto il vero, anche quello dove non c'è pur troppo né meno un micolin di Dio... (289);
C. Maltese, *Realismo e verismo nella pittura ital. dell'ottocento* (Mailand 1967): Realismo, verismo, naturalismo, idealismo sono concetti astratti o tanto generali da sembrar tali: se ne fa uso di continuo, beninteso, ma di continuo si protesta di non volerli usare se non per pura comodità, in via empirica e provvisoria... Anche più che nel caso dei concetti di neoclassicismo e romanticismo, un idealismo, un verismo, un realismo e un naturalismo si possono trovare un po' dappertutto... (9).

Eine zweite Gruppe von Kritikern findet die Bezeichnung Verismo nicht primär problematisch, sondern schlicht irrelevant. Obwohl Stecchetti Verismo ursprünglich verteidigt und sich sogar als Verist identifiziert, verwirft er die Prägung schließlich zusammen mit verwandten Begriffen wie „idealismo", „realismo" oder „scuola del Manzoni" als „leeren Schein":

L. Stecchetti, *Nova Polemica* (Bologna 1878): Ruppi la lancia pei *veristi*, feci un bel castelletto di carta dove fortificai gli argomenti della scuola *nuova*. Ma la lancia fu di legno dolce ed il castello con un soffio rovinerà. Infatti, tutte queste distinzioni di *veristi, realisti, idealisti, scuola nuova, scuola del Manzoni* e simili sonanti parole, non sono che vane apparenze, *flatus vocis*, imaginati e fatti apposta per leticarci sopra e sfogare il vapore battagliero che dal Caro in quà, fuma su dai fegati letterati in Italia (63 f.);
Furono chiamati *veristi* solo per questo, che usavano la parola propria dove gli altri usavano la metafora ed accennavano al sentimento vero dove gli altri velavano il proprio. Ma può essere una scuola questa? Se c'è chi ha cantato una osteria colle parole necessarie a dipingerla, chiamando *litro* e non *nappo* il recipiente che ci si usa più spesso, direte che si è messo in una scuola piuttosto che in un'altra? (72 f.);
Non ci sono né *veristi* né *idealisti*. Ci sono degli autori che in quanto al tema pigliano delle cantonate e degli altri che vanno diritto. Ci sono degli autori che in quanto alla forma scrivono bene e degli altri che scrivono male: ecco tutto (79);
A. Pardo, *Veristi o idealisti* (L'arte, Nr. 23–24, 1880): Veristi, idealisti, scuola nuova son tutti nomi vani. Nel vastissimo campo dell'arte certe divisioni non possono esistere (zit. nach Torriano 1980/81, 44);
S. Farina, *Libri nuovi* (Rivista minima XIII, 1883): Le teoriche, che furono già di moda, ed ora sono passate, o passano, vogliamo dire il *realismo*, il *naturalismo*, il *verismo*, pareva dovessero gettare l'ultima palata di terra alla fiaba, se ancora non era sepellita bene – e sarà vanto del Capuana l'aver dimostrato coll'esempio, egli stesso già realista e naturalista, che tutte queste teoriche, le quali fanno chiasso un giorno, servono a meno di nulla, e che ogni forma letteraria, in ogni tempo, può risorgere e fiorire se trovi uno scrittore valoroso, il quale la sappia far sua (77).

L. Capuana diskutiert den Begriff Verismo nur selten, weil er mit Kunst nichts zu tun habe. Er identifiziert die sogenannten Veristen als Romanautoren, die sich der positivistischen Methode, d. h. der Wissenschaft, verschrieben haben und sich deshalb als moderne Künstler wähnen. Kunst zeigt sich für Capuana aber allein in der vollendeten Form, dem Zusammenspiel von zeitgenössischer Thematik, Sprache, organischer Entwicklung, Phantasie und Einbildungskraft und hat mit der positivistischen Methode nur beschränkt etwas zu tun (siehe dazu auch oben, I. (4)):

Gli „ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo)... (Catania 1898): I romanzieri confondevano il concetto materialista col metodo positivo: e intanto che essi commettevano l'imbroglio, il Romanzo però si serviva anche del metodo, lo metteva in evidenza, lo faceva insensibilmente penetrare nella loro coscienza; ed essi, non accorgendosi del tiro che veniva lor fatto, continuavano a ciarlare a tutto spiano di naturalismo, di positivismo, di verismo, di sperimentalismo e simili teoriche, le quali hanno poco o niente che vedere con l'arte. ...[i novellieri e i romanzieri] inalberarono il vessillo del *verismo*, il quale accennava particolarmente piú al *metodo* che non alla materia di cui l'arte loro si serviva (69 f.).

(9) Die Geschichte des Verismobegriffs deutet um 1900 auf eine Verlagerung des künstlerischen Interesses vom Inhalt auf die METHODE. Diese Verlagerung führt einerseits zu einer gewissen begrifflichen Konstanz, andererseits aber zum Verlust wichtiger ursprünglicher Bedeutungen.
In der Malerei bezeichnet Verismo seit den 1890er Jahren vor allem einen Stil. Camerano beschreibt ihn als Übertreibung und Zügellosigkeit in der Farbgebung und assoziiert ihn mit künstlerischer Dekadenz; Maltese sieht ihn als künstlerische Antwort auf die Erfindung der Fotografie:

C. Camerano, *I corrieri delle arti* (Lettere e arti, Nr. 26, 1890): In molti [quadri di paesisti] di fatti vi sono esagerazioni, intemperanze di colore tali che destano un senso sgradito: si direbbe quasi d'essere dinanzi a decadenti, ad allievi del De Maria, naturalmente senza il genio di lui. E questo si vuole chiamare naturalismo, verismo e via dicendo! (417);
C. Maltese, *Realismo e verismo nella pittura ital. dell'ottocento* (Mailand 1967): Ma il carattere distintivo della riscoperta del mondo implicita nel verismo che scaturì dallo storicismo neoclassico e romantico è nella sua diffusione, nella sua flessibilità e nella interazione con quel fatto tecnologico di prima grandezza che fu la scoperta della fotografia.
Se si deve cercare una data alla presa di coscienza del „passo da fare" sopra indicato, credo che vada cercata – in Francia – negli anni immediatamente precedenti la rivoluzione del '48 e, naturalmente, si accentra nel nome di Courbet. Per lui il verismo come metodologia consapevole (veramente Courbet usa il termine ‚realismo,' ma qui poco importa) emerge nel 1846 dalle discussioni con Max Bouchon (16).

In der Literatur führt L. Russos Verga-Studie von 1920 zur Identifikation von Verismo mit dem unpersönlichen Erzählstil G. Vergas. Verga vermeidet in seinen Schriften allerdings jene Bezeichnung: in den Einführungen zu *Eva* (1873), zu „L'amante di Gramigna" (*Vita dei campi*, 1880) und zu *I Malavoglia* (1881), den wichtigsten Stationen in der Formulierung seiner Methode der Unpersönlichkeit, taucht der Ausdruck Verismo nicht auf. Und wenn Verga in einem Interview mit Ojetti von der Methode – im Gegensatz zum Inhalt – des Schreibens spricht, verwendet er die Bezeichnung Naturalismus („Ma non si vede che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero?"; U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Mailand 1895, 66). Es ist Russo, der Verga das Wort Verismo in den Mund legt („Il Verga s'affannava a dire che non c'era un'arte verista e un'arte psicologica ma, se mai, un metodo veristico e un metodo psicologico") und die Unpersönlichkeit zur stilistischen Hauptcharakteristik des Verismo und Verga zu dessen Hauptvertreter erklärt (Russo, *Giovanni Verga*, Neapel 1920, 49). Während E. Scarfoglio noch Capuana als Wegbereiter und Hauptvertreter der neuen italienischen Schule hervorhebt („fu il primo e più efficace predicatore dei canoni naturalisti"; *Il libro di Don Chisciotte*, Rom 1885, 122) und Vergas Stil als problematisch kritisiert (124 ff.), sieht Russo in Capuana vorwiegend den Kritiker des Verismo („la sua lucidità di critico e di teorico del verismo... giovò grandemente al Verga"; 50) und in Vergas Methode der Unpersönlichkeit eine individuelle und erfolgreiche Ausprägung:

Donde l'intrinseco carattere dell'arte verghiana, che vorrebbe essere un vigoroso grido sociale, ma che subito si smorza e cede davanti all'inesorabilità di ciò che è reale, e si abbassa di tono, o meglio assume un tono di impassibilità che non è d'indifferenza, ma nasconde la sofferenza. Questo atteggiamento etico genera appunto quell'arte, che è rappresentazione della vita, scrupolosa e commossa ad un tempo: scrupolo e commozione, impersonalità di stile e interesse etico, si fondono nel racconto e generano quello che i critici hanno chiamato il verismo del Verga in un senso tutto tecnico e letterario (50).

Der unpersönliche Erzählstil wird ursprünglich keineswegs mit Verismo in Verbindung gebracht, sondern vielmehr von diesem abgegrenzt. So stellt S. Farina (*Libri nuovi*, Rivista minima XIII, 1883, 77) fest, daß sich Capuana und Verga vom Naturalismus ab- und dem „impersonalismo" zugewandt hätten; Farina versteht naturalismo, realismo und verismo wenn nicht als Synonyme, so doch als eng verwandte Strömungen der Literatur. Verga und Capuana wenden sich also gemäß Farina von den „brutture dell'anima umana" ab und Aspekten der Form zu. Die Ausdrücke impassibilità (Unempfindlichkeit, Gleichmütigkeit) und impersonalità (Unpersönlichkeit, das Unparteiische) sind natürlich nicht synonym; die italienische Kritik gebraucht jedoch – ohne explizit auf den Bedeutungsunterschied hinzuweisen – einmal den einen, einmal den anderen Ausdruck.
Russos Verständnis von Verismo setzt sich nicht sofort durch. Die beiden Hauptstudien der ersten Hälfte des 20. Jh. – P. Arrighis *Le vérisme dans la prose narrative ital.* (Paris 1937) und G. Marzots *Battaglie veristiche dell'ottocento* (Mailand 1941) – sind sich zwar des begrifflichen Problems bewußt, behandeln aber unter dem Oberbegriff Verismo Literatur verschiedener realistischer Ausprägung.
Dennoch sind es Studien wie diejenigen Arrighis und Marzots, die die vorwiegend auf Verga und Capuana abgestimmte Interpretation von Verismo konsolidieren. So führt Arrighi im Kapitel über Verga unter der Bezeichnung „vérisme intégral" alle jene Cha-

rakteristiken an, von denen die meisten in der Vorrede zu „L'amante di Gramigna" besprochen werden und in den späteren Nachschlagewerken zur Definition des Verismo dienen: die Behandlung einer „tranche de vie" (vor allem des einfachen, ländlichen Lebens), exakte Wissenschaftlichkeit in der Analyse und Entwicklung der Gedanken, die logische Entwicklung zur Katastrophe, den Einbezug der Geschichte und den unpersönlichen Erzählstil inklusive Dialekt und entsprechend „fehlerhafter" Grammatik und Syntax (300 ff.). Obwohl auch Marzot – ebenfalls im Kapitel „Verismo integrale" – Verga die zentrale Rolle zuerkennt, wendet er den Begriff Verismo weder konsequent auf Vergas Methode noch auf den „extremen Realismus" an; „verismo", „realismo" und „naturalismo" werden unterschiedslos verwendet.

Die Entwicklung zum möglichst eindeutigen, ganz auf Verga und Capuana zugeschnittenen Verismobegriff gipfelt in Studien wie L. Clericis *Invito a conoscere il verismo* (Mailand 1989), die die „impersonalità" zum Hauptkriterium von Verismo erhebt und aufgrund dieser eng gefaßten Definition nur noch Capuana, Verga und F. De Roberto als eigentliche Autoren des Verismo gelten läßt ("verismo propriamente detto, ...cioè dalle opere e dalle riflessioni di Verga, Capuana e De Roberto", 69 f.):

Da noi il movimento si chiamò *verismo* ed ebbe caratteri suoi propri. Qui, in ambito letterario, centrale fu il concetto di „impersonalità", relativo al *modo* attraverso il quale rappresentare la realtà fenomenica, soprattutto umana, sulla quale il positivismo, pur nella sua varietà, aveva focalizzato l'attenzione. Infatti gli autori veristi non tanto adottarono un sistema filosofico all'interno del quale ricondurre l'universo della rappresentazione per conferirgli un assetto compiuto ed un significato univoco, quanto – forti di un metodo –, si lanciarono ad esplorare la realtà storico-geografica della neonata Italia unitaria. Non molto interessati al *perché* dei fatti, si diedero alla descrizione del *come*, seguendo in siffatta strategia alcune chiare indicazioni provenienti dal versante asistematico del positivismo (52 f.).

(10) Verismo gilt als THEMENBEZOGENE KATEGORIE DES DRAMAS. Die sich seit dem Beginn des 20. Jh. stark mit der unpersönlichen Erzählmethode beschäftigende Literaturkritik beschreibt Verismo zunehmend anhand des Romans und der Kurzgeschichte. Das Drama spielt erwartungsgemäß eine geringere Rolle, verliert doch die Methode der Unpersönlichkeit im unvermittelten Dialog weitgehend ihre Relevanz. Dazu kommt, daß die Kritik die historische Bedeutung des italienischen Dramas klar hinter diejenige der Prosa stellt. F. De Roberto hingegen gelangt zum Schluß, daß die größtmögliche Unpersönlichkeit gerade im reinen Dialog des Dramas am ehesten erreicht werden könne (*Processi verbali*, Mailand 1890, vi f.). Da dem Drama die seit L. Russo in der Prosa zum Hauptkriterium des Verismo stilisierte unpersönliche Schreibweise eigen ist, verlegt die Kritik ihr Hauptinteresse hier auf die ‚veristische' Thematik, die je nach Autor enger oder weiter gefaßt wird.

G. Pullini beschränkt Verismo auf die Themen der Werke G. Vergas und S. Di Giacomos (im Süden Italiens) und des frühen G. D'Annunzio (im Norden). In der Literatur des Südens werden die rückständigen sozialen und ökonomischen Bedingungen, der Klassenunterschied, die Gefühle des Glaubens und der Liebe thematisiert, und der Dialog wechselt zwischen Hochsprache und Dialekt ab. Die Literatur des Nordens betont Aspekte des bürgerlichen Familien- und Arbeitslebens:

Teatro ital. fra due secoli, 1850–1950, Saggi di cultura moderna XXIX (Florenz 1958): Il verismo vero e proprio... si è manifestato soprattutto nell'Italia meridionale e insulare, dove ha attinto ad una formulazione piú esplicita di canoni estetici e dove ha trovato l'impulso di una tematica sociale incandescente per le piú arretrate condizioni generali. Nel nord, ...esso si è limitato ad un campo socialmente piú angusto, di natura domestico-familiare e, quand'anche ha raccolto l'eco di problemi economici (dall'industria al commercio alla banca), ne ha interpretato le conseguenze e smorzata la gravità nell'ambito di una casa borghese (131).

V. Bracco (*Teatro verista*, Brescia 1975) versteht unter Verismo eine viel weiter gefaßte Thematik und unterscheidet eine historische, bürgerliche und regionale Richtung. Die historische reagiert gegen die idealisierte Interpretation der großen historischen Begebenheiten und Figuren, propagiert eine objektivere Sicht und behandelt die Personen als Menschen mit Tugenden und Lastern. Es gehe hier aber nicht um korrekte historische Konstruktionen, sondern vielmehr um das Vermeiden sowohl des romantischen Exzesses als auch der realistischen Roheit zu Gunsten einer ausgeglichenen Vision. Die bürgerliche Richtung thematisiert den Mittelstand und untersucht seine guten und schlechten Seiten, seine Konventionen und seine Möglichkeiten und Grenzen. Ein oft auftretendes – auf französische Vorbilder (etwa E. Zolas *Le roman expérimental*, Paris 1880) zurückgreifendes – Merkmal des bürgerlichen Verismo sei das Prüfen einer These, einer Idee, aus der sich die Wahl des Ambiente, der Personen und der Situationen erkläre. Die regionale Richtung zeichne sich vor allem durch den Gebrauch eines regionalen Dialekts aus, wobei sich die Nord- und Südversionen dieser Richtung in etwa mit dem „verismo settentrionale" und dem „verismo meridionale" Pullinis decken. Ein so breit gefaßter Verismo läuft nach Bracco Gefahr, mit anderen literarischen Richtungen zu verschmelzen. Gemeinsame veristische Ansatzpunkte fänden sich jedoch im Versuch der wahrheitsgetreuen Darstellung, dem Verzicht auf den Vers zu Gunsten der Prosa, der logischen Abfolge der Szenen, dem verstärkten Gewicht der Regieanweisungen und der differenzierten Charak-

terisierung der Personen. Schließlich zeichne sich das veristische Drama auch durch Merkmale aus, die nichts mit dem Text per se zu tun hätten. Bracco verweist hier vor allem auf die realitätsgetreuere Schauspiel- (etwa von E. Duse, E. Zacconi und E. Ferravilla) und Schminkkunst (26 ff.):

Le tre direzioni [sc. di verismo teatrale] che abbiamo cercato di delineare dicono quale sia la difficoltà di riconoscergli un solo volto, un carattere unico. Esso piuttosto presuppose alcuni elementi comuni di fondo: la richiesta di vita e di verità, l'attenta e concorrente rappresentazione dell'ambiente, l'impiego pressoché assoluto della prosa (i drammi del [P.] Cossa in versi sono l'eccezione), la calcolata successione degli atti e delle scene, intesa a costruire un'azione tutta necessaria, senza arresti o digressioni. Perciò nei drammi veristi hanno molta importanza le didascalie; le quali, con la minuzia descrittiva dell'ambiente al principio degli atti o delle scene e con le indicazioni del tono di voce e dell'atteggiamento accanto a singole battute, concorrono a quest'effetto di verità che il Verismo esige (22);
Infatti una caratteristica particolare del teatro verista fu la scomposizione del personaggio, la quale si trova anche nella narrativa del tempo. Le figure cioè non sono nette ed intere, chiare e definite, classiche insomma come il teatro le aveva volute sino allora, ma cominciano ad essere oscure e problematiche, sottili e complicate (25).

II. In der Musik bezeichnet Verismo einen Opernstil des späten 19. und frühen 20. Jh. Die Kritik ist sich jedoch über die charakteristischen Merkmale dieses Stils nicht einig und grenzt das veristische Repertoire dementsprechend unterschiedlich ab. Während die ersten Äußerungen zum musikalischen Verismo vorwiegend auf die Harmonik abzielen, spielen im späten 20. Jh. sozio-ökonomische Faktoren eine immer wichtigere Rolle.

(1) Schon vor der Uraufführung von P. Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890) assoziiert die Kritik Verismo negativ mit einer moderNEN UND KÜNSTLICHEN HARMONIK, die mit der traditionell vorherrschenden Melodik der italienischen Oper nicht kompatibel sei. G. Verdi kritisiert in einem Brief an G. Ricordi vom 20. 11. 1880 Verismo als eine unnatürliche und deshalb schädliche Kunstströmung. Da Verismo auf Berechnung anstatt Intuition setze, verlege dieser sein Interesse etwa von der Cabaletta (deren Melodik er mit Spontaneität und Natürlichkeit gleichsetzt) auf spitzfindige Harmonik und gelehrte Instrumentation:

Io... non ho tanto orrore delle *cabalette*, e se domani nascesse un giovine che ne sapesse fare qualcuna del valore per es[empio]. del ‚Meco tu vieni o misera' oppure ‚Ah perchè non posso odiarti' andrei a sentirla con tanto di cuore, e rinuncerei a tutti gli arzigogoli armonici, a tutte le leziosaggini delle nostre sapienti orchestrazioni. Ah, il progresso, la scienza, il verismo...! Ahi, ahi! Verista finchè volete, ma... Shakespeare era un verista, ma non lo sapeva. Era un verista d'ispirazione; noi siamo veristi per progetto, per calcolo. Allora tanto fa: sistema per sistema, meglio ancora le *cabalette*. Il bello si è che, a furia di progresso, l'arte torna indietro. L'arte che manca di spontaneità, di naturalezza e di semplicità, non è più arte (*I copialettere di Giuseppe Verdi*, hg. von G. Cesari u. A. Luzio, Mailand 1913, 559).

A. Velardita bedauert, daß die Philosophie des Verismo (siehe dazu oben, I. (7)) auch im Melodramma (→ *Melodramma* I. (1)) destruktiv gewirkt habe und auf Kosten einer Vielfalt von wichtigen Komponenten, vor allem der Melodie, nur noch die Harmonie gelten lasse:

Verismo in filosofia, letteratura e politica (Piazza Armerina 1883): Il [verismo] ha distrutto, anco il melodramma, ove si abbonda di apparenze, di scene smaglianti, di cori, e di balli intrecciati fra il canto, di tutto insomma atto a colpire i sensi, ma l'antica melode più non ritrovi; sola armonia. La lordura è entrata in ogni arte e in ogni specie, ed è nei melodrammi stessi talfiata, nelle operette di prosa e canto, nei balli, nella pittura; e non è raro che i ragazzi delle scuole hanno in mano figure oscene, che si comprano ovunque, perchè ovunque si vendono (242 f.).

(2) Seit den ersten Aufführungen von P. Mascagnis *Cavalleria rusticana* (Libretto nach Vergas gleichnamigem Schauspiel) und R. Leoncavallos *I pagliacci* bezeichnet Verismo einen Opernstil, der sich im weitesten Sinne an der literarischen Strömung gleichen Namens orientiert (siehe dazu vor allem oben, I. (3), (4) u. (10)) und deshalb AUSSCHLIESSLICH DURCH THEMATIK UND KONZEPTION DES LIBRETTOS BESTIMMT ist. Unter literarischem Verismo verstehen die Kritiker aber nicht primär die Werke L. Capuanas und G. Vergas, sondern alle diejenigen, die Elend und Brutalität thematisieren. Bei einer solchen Ausrichtung auf die moderne Literatur tauchen, wie etwa bei Kalbeck und Laloy, auch Vergleiche mit dem Naturalismus auf. Kalbeck wirft die beiden Strömungen in den gleichen Topf des „Elends der Pfuscherei", während Laloy zwischen der sozialen Stoßrichtung des Naturalismus und dem thematisch sich vorwiegend auf Emotionen gründenden Verismo unterscheidet:

E. Hanslick, *Ital. Opern in d. Wiener Musik- u. Theater-Ausstellung*, in: *Fünf Jahre Musik (1891–1895): Kritiken*, Die Moderne Oper VII (Bln ³1896): Die „*Pagliacci*" von R. L e o n c a v a l l o und „*Il birichino*" von L. M u g n o n e, „*Tilda*" von F r. C i l é a und „*Mala vita*" von U. G i o r d a n o sind bemerkenswerte Zeichen der Zeit; sie zeigen uns das immer stärkere Eindringen der naturalistischen Schule, des „*Verismo*", in die Oper. Merkwürdig, daß diese Richtung sich zuerst in der i t a l i e n i s c h e n O p e r zeigt, welche doch unter dem Einflusse langer Tradition am längsten festgehalten hat an idealem Inhalt und Stil... Die neueste Richtung sucht ihre tragischen Stoffe am liebsten auf dem Dorfe und im Arbeiterviertel auf und kennt nur blutige Lösungen (61 f.);
M. Kalbeck, *Opern-Abende. Beitr. zur Gesch. u. Kritik d. Oper* (Bln 1898): Schon hier [sc. in Leoncavallos *Bohème*] rächt sich das falsche Prinzip des modernen Verismus, der da lehrt, daß ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, ein Stück

des Lebens, von Künstleraugen gesehen, die Komposition und Konstruktion des Dramas ersetze (II, 84);
Der italienische Verismo hat das mit dem deutschen Naturalismus gemein, daß er den Deckmantel für das allgemeine Elend der Pfuscherei herleiht und die Sünden des Autors unter einem vieldeutigen Begriffe verbirgt. Von dem Librettisten Klarheit der Exposition, vernunftmässige Entwicklung der Charaktere und Folgerichtigkeit der Handlung zu verlangen, wäre eine Beleidigung seines weit fortgeschrittenen emanzipirten Geschmackes (86 f.);
L. Laloy, *Le drame mus. moderne* (Le Mercure mus. I, Juni 1905): Il y a plusieurs différences entre les véristes français et les italiens. Ceux-ci prennent leur sujets un peu partout: dans le roman et dans ce qu'ils appellent l'histoire aussi bien que dans l'anecdote familière... Les véristes français, plus absolus, ne veulent mettre en scène que le menu peuple contemporain. Leur seule joie est de nous montrer les ouvriers en bourgeron, des couturières à l'atelier, des marchands en leur boutique et des boulangers au fournil. Et par là, par cette prédilection pour ce que la vie offre de plus vulgaire, les musiciens véristes s'affilient aux naturalistes de la littérature, et ce n'est pas sans raison qu'une sorte de fraternité d'armes unit Alfred Bruneau à Emile Zola (75 f.);
Mais les œuvres ont beaucoup souffert d'avoir pour auteurs des hommes aussi préoccupés des problèmes politiques et sociaux: elles en sont devenues symboliques. Les Italiens n'ont point de parti pris; ...leur personnages ne représentent rien qu'eux-mêmes, ce sont leurs infortunes et leurs larmes qui doivent nous émouvoir, sans que nous soyons invités à rien conclure. Les véristes français n'ont pas imité cette sagesse (76);
R. Leibowitz, *Histoire de l'opéra* (Paris 1957): Qu'est-ce au fond que ce vérisme... dont on peut dire qu'il se constitue pleinement et pour la première fois à l'époque qui nous intéresse à présent? Je crois, pour ma part, que cette esthétique ne peut se définir que par le *choix des sujets* et qu'il n'y a, en fin de compte, aucun moyen de la caractériser au moyen de notions purement musicales. Est vériste un opéra dont le livret utilise des événements (contemporaines de préférence) simples et „vrais", présentés sans aucun artifice stylistique. L'intrigue évite, par conséquent, les situations complexes et se présente davantage comme une „tranche de vie" que comme le résultat de l'imagination. Cela n'exclut nullement le jeu des passions qui, au contraire, se manifestent souvent ici dans leur nudité et leur brutalité les plus extrêmes (289).

(3) Die Herausforderung an die Opernkritik steigt, sobald sie auch musikalische Komponenten auf deren ‚Realitätsgrad' zu prüfen hat. Die Auffassungen von Verismo als REALISTISCHE OPER sind dementsprechend vielfältig und zielen besonders auf Stilistik und Dramaturgie.
K. Blessinger sieht die Wurzeln bei Wagner und Liszt und in der Anwendung von Stimmungsschilderungen auf die Thematik des modernen Lebens:

Der Verismo, Dichter u. Bühne, Reihe IV: Meister d. Oper (Ffm. 1922): Aber das Prinzip der musikalischen Illustrierung der Gebärde bei Wagner und das Prinzip der Programmusik, wie es durch Liszt zum Siege geführt worden war, mußte naturnotwendig bei den Nachfolgern der beiden zu dem Streben führen, äußere Vorgänge musikalisch bis ins Kleinste zu illustrieren. Diese Tendenz hat das formale Interesse nach und nach sehr stark in den Hintergrund gedrängt, und die realistischen Tonmalereien stehen oft ganz unmotiviert und formal isoliert da. Sogar die Stimmungsschilderungen, die sehr häufig mit den Tonmalereien verbunden sind, bringen mancherlei zufällige, unorganische Elemente (4 f.);
Dieses Neue mußte sich außerhalb Deutschlands herausbilden, und zwar in den romanischen Ländern, deren Künstler von vornherein eine grössere Distanz zu Wagner hatten. Zuerst trat es in Italien auf... Und doch konnte erst dann dieser Wagnersche Einfluß positiv wirksam werden, als die jüngere Komponistengeneration ein neues Stoffgebiet, das des modernen Lebens, für sich erobert hatte (5);
Mascagni gehörte zu der jungen Generation, die, an Wagner geschult, doch das italienische Volkstum in keiner Weise verleugnen wollte und die modifizierten Wagnerschen Prinzipien einer rein italienischen Kunst dienstbar zu machen strebte. So kam Mascagni auf den Gedanken, ein in der Gegenwart spielendes Volksstück, das zum Operntexte hergerichtet war, zu komponieren und mit allen modernen Mitteln musikalisch zu illustrieren. Die *Cavalleria rusticana* hatte sofort einen ungeheuren Publikumserfolg, man erkannte, daß hier ein neues Prinzip tatsächlich gefunden war, insofern die neuen Kunstmittel sich als völlig konform mit den Erfordernissen der Darstellung des buntbewegten Lebens der Gegenwart erwiesen. Damit war der Verismo entdeckt und zur eigenartigen Richtung gestempelt (6).

Seit den 1960er Jahren wird Verismo nicht mehr nur aufgrund der Thematik oder stilistischer Merkmale der Musik, sondern auch realistischer dramaturgischer Eigenschaften definiert. Während die romantische Oper aus Rücksicht auf die formal-melodischen Konventionen dramaturgische Sinnlosigkeiten in Kauf nehme, zeichne sich Verismo durch klare und meist einfache Handlung, ein logisch aufgebautes Libretto und eine im Dienste des Dramas stehende Musik aus:

K. G. Schuller, *Verismo Opera and the Verists* (Diss. Univ. of Washington 1960): The veristic composer is a „theatre man" whose primary, if not sole concern, is the creation of an effective dramatic work. Thus music becomes a means for obtaining a goal, rather than an end in itself. The most important single characteristic of the *verismo* movement lies in this attitude toward the function of music in opera (23);
Puccini's operas are „veristic" in the best sense of the word because his characters seem alive to us. They emerge as living creatures, not only because Puccini wrote music which breathes life into them, but also because the librettists, with Puccini's help, have infused them with an individuality which gives them sufficient stature and substance to make them credible (50);
Verismo opera often appeals even to those persons who are inclined to ridicule the older, more stylized operatic form, for it can be staged in an entirely credible manner. One is not confronted with the absurd conventions which must be accepted in romantic opera. The verists constantly kept in mind a fact which their predecessors disregarded: audiences *see* as well as *hear!* (67);
J. Nicolaisen, *Ital. Opera in Transition, 1871–1893* (Ann Arbor 1980): We may accept the term „verismo" as a

convenience, recognizing that in so doing we are emphasizing a single dramatic trait – realism – and overemphasizing the importance of a single work – *Cavalleria* – which, it is true, was the first decisive success by a composer born around 1860 (245).

Im Gegensatz zu den oben, II. (2), zitierten Kritikern gelangt E. Voss zu seinem Verismoverständnis über einen Vergleich der sogenannten veristischen Opern mit den literarischen Theorien Vergas und Capuanas, vor allem bezüglich des „documento umano," des „fatto nudo e schietto," des „metodo impersonale" und der Tendenz zum Dialekt. Voss zufolge unterscheidet sich die veristische Oper von der veristischen Literatur grundlegend: sie beruht auf einem versifizierten Libretto, verzichtet weitgehend auf den Dialekt, urteilt – wenn auch nicht expressis verbis – über die Protagonisten und wählt sozial tiefstehende Protagonisten nicht aus anthropologischen, sondern lediglich ästhetizistischen Gründen:

Verismo in d. Oper (Mf XXXI, 1978): Die Armen und die Außenseiter der Gesellschaft haben vielmehr den Hauch des Fremdartigen; die Oper versteht sie als Elemente einer sozialen Exotik, und in dieser Auffassung unterscheiden sich die veristischen Opern von jenen, die ihnen historisch vorangingen, nicht im geringsten... Schrieb der literarische Verismo über Arme und Außenseiter, weil es ihm um Wahrheit ging, um die Wiedergabe von Wirklichkeit, so benutzte die veristische Oper sie als Bereicherungen der Farbpalette, als Erscheinungen, die man zum Gegenstand der Oper machte, weil sie pittoresk sind (310).

Die realistische Dramaturgie offenbart sich vielmehr im Fehlen einer musikalischen Idealisierung der Handlung:

ibid.: [In Opern vor *Cavalleria* wird der Sterbende] im Gesang verklärt, das Schreckliche der Tat im wahrsten Sinne des Wortes in Harmonie aufgelöst... In den veristischen Opern ist das anders, und wie es scheint, liegt hier der Kernpunkt des musikalischen Verismo. Ermordete brechen zusammen, Sterbende verlöschen, sie singen nicht noch einmal, der Schwanengesang ist ihnen verwehrt... Das Schreckliche erfährt keine Harmonisierung durch Musik. Das Geschehen wird nicht in die Kunstform Oper aufgenommen, es bleibt unintegriert und ragt als solches wie ein Stück tatsächlicher Wirkung in die Kunst hinein. Oder anders ausgedrückt: indem die Grundvoraussetzung der Oper, der Gesang, aufgegeben wird zugunsten anderer Ausdrucksformen, und zwar solcher, die in der Realität üblich sind, entsteht der Eindruck, als breche die Wirklichkeit in die Kunst ein (311).

Ein höherer Grad an Realismus kann auch darin bestehen, daß harmonische und sprachliche Konventionen zu Gunsten des Dramas gebrochen werden:

J. Budden, *The Operas of Verdi* III (London 1981): The musical expression is direct, vivid, theatrical. The unexpected progression or modulation will be motivated by the drama without undue regard to grammatical niceties... [folgt kurze Analyse der instrumentalen Einleitung zu Santuzzas „Voi lo sapete, o Mamma" aus *Cavalleria rusticana*]. With such an example before him Puccini, who had minded his manners in *Le Villi* and *Edgar*, would not scruple in *Manon Lescaut* to dwell with almost unbearable insistence on a chord of E flat minor, melodically embellished with an ungrammatical F flat, as des Grieux watches the roll-call of the prostitutes. In other words, ‚verismo' had been born (278 f.);
...‚realism' in opera was impossible without a drastic revision of the style and language of libretti; and indeed this rather than the subject matter gives ‚verismo' its hall-mark. Composers saw no reason to follow the examples of *Cavalleria Rusticana* and *Pagliacci* in keeping to the lower end of the social scale; but they made their characters use the language of everyday in place of the stilted fustian that had obtained hitherto. If Puccini's Bohemians sometimes become high-flown in their expressions they do so by way of parody; it is all part of their world of half-humorous make-believe. But they soon descend to plain language under stress. („Ho un freddo cane," exclaims Marcello – „I'm hellish cold!"). In 1841, in *Luigi Rolla*, Cammarano's Michelangelo had taken leave of his carousing pupils with a lofty „I go to take my customary nutriment of milk". Pinkerton more briefly offers Sharpless, „Milk punch or whisky?" without even the formality of a verb. A whole system of meters which had served Italian opera for two centuries quietly dissolved. Under the influence of Luigi Illica... quinarii, senarii, settenarii, ottonarii, decasillabi and endecasillabi gave way to casually rhymed – or even unrhymed – lines of irregular length referred to jokingly by Giuseppe Giacosa as „illicasillabi" (280).

In Anlehnung an Voss beschreibt C. Dahlhaus den „Verismo in der Oper" mit Blick auf die Errungenschaften der literarischen Strömung, die aber in Richtung Dramaturgie der traditionellen Oper relativiert werden müßten. So findet Dahlhaus das Umschlagen in den Ästhetizismus, d. h. die Auswahl des Stoffes aufgrund „stofflich-stilistischer Reize", auch in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts und hebt hervor, daß auch E. Zola, wenn er Opernlibretti für A. Bruneau schrieb, das Schwergewicht vom sozialen Milieu auf das abstrakte und emotionale Element verlagerte. Dahlhaus sieht im Vergleich mit den Opern Verdis in denjenigen des sogenannten Verismo eine höhere „Realitätssubstanz":

Mus. Realismus. Zur Musikgesch. d. 19. Jh. (München 1982): So zwingend... eine Argumentation, die den Verismo in der Oper als leere Vokabel erscheinen läßt, zunächst und in erster Instanz wirken mag, so zweifelhaft ist es andererseits, ob sie ohne Einschränkungen, die von der Spezifik der Oper als theatralischer Gattung ausgehen, bestehen kann.
Erstens sollte, wenn vom Realismus als einem ästhetischen, kunsthistorischen Phänomen die Rede ist, nicht eine Alltagsvorstellung vom „unmittelbar Wirklichen", sondern das Maß an Realitätssubstanz, das für eine Kunstgattung charakteristisch ist, den Ausgangspunkt der Erörterung bilden... – Zweitens war die Ambiguität des Naturalismus – die Tatsache, daß er jederzeit in Ästhetizismus umschlagen konnte, so daß ein Stück „niedere" Wirklichkeit nicht aus sozialkritischem Engagement, sondern wegen der stofflich-stilistischen Reize des ungewohnten Sujets geschildert wurde – im späten 19. Jahrhundert nicht nur für die musikalische, sondern auch für die literarische Ausprägung des Stils charakteristisch... – Drittens ist die

Verlagerung der dramatischen Motivierung vom sozial bestimmten Milieu zum „allgemein menschlichen" Affekt – also vom Konkreten und Rationalen zum Abstrakten und Emotionalen – auch bei Zola zu beobachten, sobald er nicht Romane, sondern – für Alfred Bruneau – Opernlibretti schrieb... – Viertens kann man statt der Beobachtung, daß Mascagni über weite Strecken in den Bahnen traditioneller Melodramatik blieb, auch die Kehrseite betonen, daß es – im Unterschied zu Verdis Verfahren, auch das szenisch Gräßliche noch durch Kantabilität in ästhetische Distanz zu rücken – die entscheidenden Momente der Handlung, die Augenblicke tragischer Katastrophen sind, in denen der Gesang in Sprechen oder Schreien übergeht. – Fünftens ist die Tatsache, daß in „Cavalleria rusticana" die „Bühnenmusik" stilistisch integriert ist, statt durch Stilbrüche, wie sie aus dem Montage- oder Collageprinzip resultieren, als realistische Momente kenntlich gemacht zu werden, eher ein zufälliger als ein generell in der Ästhetik der veristischen Oper begründeter Umstand: Sowohl im ersten Akt von „Carmen" als auch im zweiten von „La Bohème" ist die Zitathaftigkeit der „Bühnenmusik", also deren realistischer Charakter, deutlich ausgeprägt.
Läßt sich demnach der Begriff des Verismo in der Oper zumindest partiell rechtfertigen, so bleibt es andererseits dennoch unbezweifelbar, daß die Zurückdrängung der Sozialkritik, die Hegemonie der melodramatischen Kantabilität über weite Strecken, das Ausweichen vor literarischer und musikalischer Prosa und der Verzicht auf Zitat- und Montagetechniken in der „Bühnenmusik" unrealistische oder antirealistische Züge sind, die es nahelegen, von einer zwiespältigen Stiltendenz bei Mascagni und Puccini zu sprechen... (91 f.).

Budden beschreibt Verismo als eine Kombination von ultraromantischen, emotionalen Ergüssen und einer im Vergleich zur traditionellen italienischen Oper realistischeren Dramaturgie. Der Einfluß Wagners – der im orchestralen Klang und der Bildung musikalischer Höhepunkte zum Ausdruck komme – steht dabei als verspäteter Einfluß der Romantik mit den realistischen Tendenzen der veristischen Oper „beinahe" in einem Gegensatz:

Puccini, Massenet and „Verismo" (Opera XXXIV, 1983): The truth is that *verismo* considered as a musical style has two almost contradictory aspects. It can be seen as a down-to-earth reaction against the grandeur, the artificiality, the „flight from reality" that for so many years had removed opera from daily life. It can also be viewed as a delayed incursion of ultra-romanticism, bursting thorough the dam of formality which curbs even the wildest outpourings of Verdi. Here the example of the mature Wagner was important. For a decade and a half following the first Italian performance of *Lohengrin* in 1871, Italy had known only the early Wagner canon. Then in 1888 Giuseppe Martucci conducted the first Italian performance of *Tristan und Isolde* – a truly momentous event. The „veristi" or „giovane scuola" were Wagnerians to a man; though what they learned from their idol amounted mainly to a richer orchestral and harmonic sonority and the ability to build swelling rhetorical climaxes (481).

(4) Die Kritik im frühen 20. Jh. vermag Verismo stilistisch noch nicht konkret zu beschreiben, sondern akzentuiert die GESTEIGERTE EXPRESSIVITÄT:

O. Bie, *Die Oper* (Bln 1913): Die Cavalleria verbreitete den Stil in einem beispiellosen Erfolg über die Welt. Es wurde eine brutale Erholung von Wagner. Der letzte große Schlag Italiens in einer Manier, die sich aus französischen und italienischen Elementen äußerst wirksam zusammenfand und die krasse Anwendung musikalischer Ekstase sowohl, wie Illustration auf Stoffe des modernen Lebens durchsetzte: man nannte es Verismus. Traviata stieg aus dem Kleide alter Formen und warf sich die Fetzen eines Stils um, den sie für Wahrheit hielt (490).

Für M. Rinaldi (*Musica e verismo: Critica ed estetica d'una tendenza mus.*, Rom 1932) ist „verismo musicale" eine problematische Bezeichnung, der er die Formulierung „nuova espressione romantica del teatro lirico" vorziehen würde, die er aber gleichwohl übernimmt, weil sie sich im Sprachgebrauch bereits etabliert habe (22). Er sieht im Verismo keine „Schule", d. h. keine historisch wichtige Richtung der Operngeschichte (dazu fehlten Stil und das nötige Maß an Kultur, 48, 336), sondern vielmehr eine der Romantik entwachsene „tendenza musicale", die sich durch einen (für die Oper allerdings zu ambitiösen) Realitätsgrad auszeichne und deren Ausdruckskraft direkt aufs Herz (anstatt auf Herz und Kopf) ziele. Wegen der dem Verismo anhaftenden Mängel spricht ihm Rinaldi einen „vollständigen künstlerischen Ausdruck" ab, zieht ihn aber dem uninspirierten „tecnicismo" einer Atonalität, eines Kontrapunktes und einer „Ametrik" immer noch vor (17 u. 61):

Troppo facilmente è stato scambiato il periodo musicale basato sulla *letteratura verista*, con quello inconcepibile di *musica verista*. „Musica verista" è un binomio che è incapace di vita, poichè una parola, ragionevolmente, esclude l'altra (13);
Ben poca differenza esiste tra *verismo* e *realismo* e se è vero che a questo ultimo possono tendere le arti figurative o la letteratura, non è possibile che ad esso tenda, in via diretta, la musica. Questa verità trova giusta conferma nel campo ideale: la musica, infatti, materialmente non esiste; esiste l'espressione della musica. E l'espressione essendo un moto dell'animo non può avere relazione alcuna con qualunque cosa abbia sapore di materialismo (12);
Ecco dunque che portando sulla ribalta la vita reale si cercò di dare alla musica quella potenza espressiva che tende direttamente al cuore (come accadeva nella letteratura verista), tralasciando tutti quegli abbellimenti ed ornamenti propri del vecchio romanticismo (16);
È vero che non è possibile ammettere una musica *verista* nel significato esatto della parola, ma è anche vero che, con troppa insistenza, si vuol far credere che i fatti reali, quelli vissuti, portati sulla ribalta non possano ispirare una musica veramente profonda (46);
Noi vogliamo soltanto far rilevare che oggi non si vuol più assoggettare il tecnicismo all'ispirazione: non si vuol più credere che la mente deve essere al servizio del cuore. Ecco perchè preferiamo il deprecato verismo allo stucchevole tecnicismo: perchè quello se compì un errore lo compì in senso opposto: fece comandare troppo al cuore! (64).

M. Carner nennt für die erhöhte Expressivität spezifische Gründe:

Puccini: A Critical Biography (New York 1958): The paramount feature of *verismo* is excess, the uninhibited

inflation of every dramatic and emotional moment. Climax follows climax in swift succession and moods are no sooner established than they are destroyed. And since excessive tension cannot be sustained for long, the one-act becomes the favourite form of veristic opera. Characters are presented over-lifesize and are swept along in a whirlwind of passions in which sex becomes the driving force. Erotic desire is always thwarted and thus leads to acts of insensate jealousy and savage revenge, acts – and this is characteristic – almost invariably committed on the *open* stage so as to score a direct hit at the spectator's sensibility... Don José's *crime passionel* in Act IV of *Carmen* was the point of departure for all those scenes of stabbing, strangling, execution, suicide and attempted rape that are found in realistic opera of the following period.
With such *données* in the libretto, it was inevitable that the music should be in an almost unbroken state of excitement and agitation. Short, broken-up declamatory phrases alternate with sharp rocketing fragments of melody and the naturalistic shout finds its way into the aria, now dubbed *aria d'urlo* (*urlo* = howl or yell)... The character of the Italian operatic voice encouraged such an intensification of vocal expression, of which French voices would have been incapable. As to the orchestra, it displays an almost obsessive use of tremolo and a predilection... for blatant and inflated effects, with the brass in marked prominence. *Con* (*tutta*) *forza* becomes a frequent dynamic marking, to say nothing of violent contrasts between *ff* and *pp*. To a large extent the musical aspect of *verismo* represents a hypertrophic growth of features of the Verdian style (242).

(5) Der Erfolg italienischer Opernkomponisten um 1900 erweckt Neid sowohl in Italien (wo Komponisten wie Puccini quer zu den Dogmen von Kritikern wie Torrefranca oder Pizzetti stehen) als auch im Ausland (wo sie das jeweilige zeitgenössische nationale Repertoire zu verdrängen drohen). Die neuen italienischen Opern werden unter der Bezeichnung Verismo als MINDERWERTIGE FORM DER GATTUNG abqualifiziert. Debussy, der neben Werken Mascagnis, Leoncavallos und Puccinis auch Verdis *La traviata* nennt, schließt sich diesem Urteil an:

Cl. Debussy, *Reprise de „La traviata" à l'Opéra Comique* (Gil Blas, 16. 2. 1903): La triomphale reprise que l'Opéra-Comique vient de faire de *La Traviata* prend une signification plus haute que le fait indifférent par lui-même de cette reprise. Elle remet certaines choses à leur place, en particulier ce Vérisme qui nous vient d'Italie (et qui peut y retourner d'ailleurs) dont on prétend, qu'il pourrait influencer la musique française... Tant d'efforts pour dégager la musique des ornières du mensonge en la ramenant à sa beauté première ne peuvent croupir dans l'usine du néant qu'est le Vérisme.
Félicitons M. A. Carré d'avoir ranimé le charme un peu fané de *La Traviata* par une mise en scène ingénieusement élégante, et M. A. Messager d'avoir eu, pendant cette soirée, la fougue ardente et passionnée si nécessaire à cette musique; il en a fait oublier le mensonge, et c'est un tour de force (*Monsieur Croche et autres écrits*, hg. von Fr. Lesure, Paris 1971, 95 ff.);
L. Borgex, *Enquête sur la musique moderne ital.* (Comoedia Nr. 854, 31. 1. 1910): Vous voulez, nous dit-il [sc. G. Fauré], que je vous dise mon horreur pour cette musique? Ma situation devrait m'en empêcher et cependant, je ne puis me contenir. Les véristes italiens recherchent l'effet brutal. Ils font passer des choses effroyables dans un espace de temps aussi court que possible. Ils tiennent le public haletant en lui montrant un sombre fait divers qui le captive, croyez-le bien, beaucoup plus que la musique, et qui serait plus à sa place à l'Ambigu qu'à l'Opéra ou l'Opéra-Comique. Et puis quelle influence néfaste pour nos compositeurs, quelle école déplorable pour nos chanteurs! quelle désorganisation pour nos orchestres! Ces brutalités, ces élans de mauvais aloi, ces heurts antimusicaux déroutent les exécutants, leur enlève le goût de la belle exécution large, posée, soignée, et après, quand il faut jouer du Mozart... on ne peut plus... Ah! comme les véristes sont loin de Verdi! Il a traduit son âme d'Italien en véritable musicien, et des œuvres comme *Aïda* et *Falstaff* sont dignes de la plus grande admiration, tandis que la médiocre *Vie de Bohême, Cavalleria Rusticana*, et enfin ce qu'il y a de pire *Zaza* et surtout *Paillasse* provoquent l'indignation de tous ceux qui de près ou de loin touchent à la musique (o. S.);
F. Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* (Turin 1912): Ora, per un artista siffatto [sc. Puccini], lo scegliere un cattivo libretto è tra le cose fatali. E assai male fondata è l'attenuante che i critici benevoli sogliono concedergli, per la disavventura che lo ha condotto ad imbattersi in un libretto inadeguato alla scena e privo di contenuto ideale. Ma come potrebbe essere diversamente? In questo, l'operista italiano moderno è anzi coerente a sè stesso. Un mondo musicale mediocre, limitato, piccino, ridotto ai luoghi comuni dell'arte e ai piccoli espedienti del commercio artistico, quale è quello dell'operista pura, non può tentare di animare di sè un mondo poetico grande e intenso. Esso, per una non recondita armonia di bruttezze diverse, deve necessariamente scegliere un mondo poetico che gli somigli: piccolo, mediocre e bottegaio. Il verismo, inauguratosi con „Cavalleria", non ha altro significato che questo istintivo riconoscimento della povertà ideale della musica operistica italiana d'allora, alla Ponchielli (8 f.);
E. Istel, *Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883–1914)* (Lpz. 1915): Man hat „Carmen" meist als Ahnin des „Verismo" hingestellt, sie ist es aber nur scheinbar. Die wirklichen Ahnen des „Verismo" (man versteht darunter gewöhnlich die Dolch- und Schaueroper der Jungitaliener) sind V e r d i s mittlere Opern, deren krasse Stoffe – nun aus dem Leben der Gegenwart entnommen und ohne Verdis Genie behandelt – äußerlich kopiert und mit einer vielfach des höheren Geschmackes baren Musik versehen wurden (50).

(6) Ähnlich wie E. Voss (vgl. oben, II. (3)) bemerkt A. de Donno, daß Mascagnis *Cavalleria rusticana* mit dem Verismo von Vergas Drama nichts zu tun habe. Der musikalische Verismo entspreche vielmehr dem musikalischen IMPRESSIONISMUS Debussys, einer objektiven Kunst, die natürliche, auditive und visuelle Impressionen direkt in Musik übersetze. Obwohl sich dieses Verständnis theoretisch nicht auf die Oper beschränkt, führt Donno Mascagnis *Iris* als Beispiel an:

Mascagni nel 900 mus. (Rom 1935): Non ci sembra affatto giustificata con la presenza di un soggetto che metta a fuoco

di un'azione drammatica personaggi popolari e casi comuni la denominazione di musica „verista." (24);
Ogni classifica, ogni distinzione non può che riguardare la musica in sè e per sè, senza alcun riferimento alla sua applicazione pratica (25);
E allora noi possiamo dedurre che l'impressionismo è il solo e vero verismo musicale. Il romanticismo risente delle *idee*, delle emozioni sentimentali; l'impressionismo risente delle *cose*. Le *impressioni* naturali, visive ed auditive, sono tradotte *immediatamente* in musica. Quindi, da tali premesse si giunge alle conseguenze strawinskyane: qui la musica si fa veramente *oggettiva*. E pertanto possiamo aggiungere che se vogliamo trovare nelle opere di Mascagni il „verismo" non dobbiamo cercarlo in *Cavalleria*, ma nell'*Iris*, dove tutte le conquiste dell'impressionismo, che successivamente sono state attribuite a Debussy, sono evidenti e mature, e stupendamente equilibrate (26);
Il verismo, dunque, non e ciò che comunemente si crede, la fase decadente del romanticismo, ma l'avanguardismo. Reazione perciò al romanticismo. Tale e quale come in letteratura (27).

(7) Ausdruck der Schwierigkeiten, Verismo mit Bezug auf die Oper klar zu definieren, ist seit den 1960er Jahren die Übertragung von Verismo auf das GESAMTE ITALIENISCHE OPERNREPERTOIRE DER JAHRHUNDERTWENDE. Die Vertreter eines solchen Verismobegriffs begründen diese zeitliche Abgrenzung und die weitere Unterteilung des Repertoires mit musikalisch-stilistischen, dramaturgischen, thematischen und soziologischen Argumenten. Celletti etwa unterscheidet bezüglich des Librettos drei Richtungen von Verismo: diejenigen der „soggetti rusticani e degli ambienti di malavita", des „dramma a sfondo storico" und der „commedia borghese" und schließt, entgegen seiner klaren Bezeichnung einer „giovane scuola italiana", Werke von J. Massenet, G. Charpentier, A. Bruneau, E. d'Albert, W. Kienzl und M. de Falla mit ein:

R. Celletti, Art. *Verismo*, in: *Enciclopedia dello spettacolo* IX, hg. von S. D'Amico (Rom 1962): Sotto l'etichetta di verismo si riuniscono quasi tutte le opere della cosiddetta „giovane scuola italiana", indipendentemente dal carattere e dall'epoca del soggetto trattato e con ciò si vuol riconoscere che il movimento verista ebbe in Italia il carattere d'una tendenza comune a un'intera generazione di compositori (1598);
J. Nicolaisen, *Ital. Opera in Transition, 1871–1893* (Ann Arbor 1980): We may abandon the term „verismo" in favor of such alternative qualifiers as „turn-of-the-century" or „Puccinian". The former is accurate beyond a doubt, while the latter recognizes that from 1893 on Puccini was the most influential and important composer of the generation in question (246).

(8) Seit den 1960er Jahren wird Verismo singulär als REPERTOIRE VON RELATIV UNIFORMEM STIL in Musik oder Musik und Libretto möglichst konkret zu fassen gesucht.

Der Schwerpunkt liegt vorerst auf der stilistischen Einheit der Musik, deren Merkmale allerdings nur qualitativ und nicht quantitativ erfaßt werden: der onomatopoetische Gebrauch des Orchesters, extreme und oft unvermittelte dynamische Kontraste, orchestrales Verdoppeln der Singstimme oder gelegentliches Einmünden der Singstimme in eine vom Orchester initiierte Phrase, das höhere Maß an natürlichem Sprechrhythmus in den melodischen Abschnitten oder mehr Melodik in den Rezitativen, kurze melodische Fragmente von großer Intensität und der Verzicht auf belcantistische Verzierungen der Singstimme. Der Unterschied zu Verismo als realistischer Dramaturgie (siehe dazu oben, II. (3)) liegt im Mangel an thematischem Realismus und einem Gesamtkonzept, zu dem die erwähnten veristischen Merkmale beitragen:

P. Wright, *The Musico-Dramatic Techniques of the Ital. Verists* (Diss. Univ. of Rochester 1965): ...it is not possible to establish a set of musical criteria by which a given opera may be designated veristic or non-veristic. This discussion will include characteristics which may or may not be found in a given work, but which are generally common to verismo (48);
First, there is to be found a great deal of frankly recitative-like music. Large numbers of repeated notes abound, *quasi-parlato* („almost spoken") indications are frequent... (51);
A frequent concomitant of such recitatives is what Schuller... calls „orchestrated silence," involving a single sustained bass note or octave as accompaniment for the vocal line (51);
...short melodic fragments of great intensity which rocket up or hurtle down with hectic frequency (53);
A singular veristic practice in composing arias is the inclusion of recitative passages within the aria proper (54);
...the composer chooses to forego the usual brilliant end to a principal aria in favor of a very conversational, understated conclusion (54 f.);
Syncopated accompanimental patterns are frequently employed for purposes of generating excitement (55);
...another veristic characteristic [is]... that of writing vocal lines that glide in to coincide with a melodic phrase already initiated by the orchestra (55 f.);
Carner notes that Puccini's arias may begin in a „...slow, hesitating manner, with the vocal theme in some cases first given to the orchestra while the voice glides in chant-like, on soft reiterated notes" (56);
Another aspect of veristic music that had neither its beginning nor end with verismo is the use of theme for dramatic reference (59);
A favorite musico-dramatic technique among verismo composers may be seen as an extension of the use of themes for dramatic reference. This is the practice of ending an opera, and even individual acts, with the „best theme of the act" (60);
G. Ugolini, *Umberto Giordano e il problema dell'opera verista*, in: *Umberto Giordano*, hg. von M. Morini u. R. Vêgeto (Mailand 1968): [La comunanza d'intenti] condusse gli operisti della „giovane scuola" italiana a battere, non soltanto le medesime posizioni stilistico-musicali, ma anche a cercare progressivamente una trasformazione del primo verismo verso gli approdi di una concezione drammaturgica più elaborata, più raffinata, più meditata nella scrittura ma

anche assai meno sostanziosa dal punto di vista dell'originalità e della coerenza.
Quello che qui interessa, però, è, non tanto la differenza tra primo e secondo verismo quanto il fatto che l'intera produzione dei citati compositori – ai quali non è poi difficile collegare gli altri che seguirono il medesimo indirizzo – corrisponde a tutta una serie di caratteristiche stilistiche praticate „collegialmente". Alcune di queste caratteristiche (le più importanti a mio parere) sono costituite dai seguenti eventi, verificabili a livello del linguaggio musicale: a) l'estroversa tensione passionale alternata al languore sentimentale: prospettive, l'una e l'altra, corrispondenti a determinati atteggiamenti della scrittura musicale; b) l'utilizzazione delle strutture armoniche e degli impasti timbrico-orchestrali come coefficienti idonei a confermare l'esuberante violenza dei contrasti o la tenerezza sentimentale delle linee vocali; c) la pianificazione egualitaria dei vari elementi componenti la struttura operistica (recitative, aria, concertato, e via dicendo); d) la rinuncia a ‚pezzi d'insieme' concepiti con la debita differenziazione drammatico-vocale fra le parti in causa; e) l'abolizione pressoché totale di ogni fioritura belcantistica (29).

Seit den 1980er Jahren bezeichnet Verismo in einer Gruppe von Opern der Jahrhundertwende einen uniformen Stil sowohl der Musik als auch des Librettos:

Cl. Casini, *Il verismo mus. ital.*, in: *Mascagni*, hg. von C. Pirovano (Mailand 1984): Si parla di „verismo", tuttavia, anche a proposito del teatro musicale italiano dopo Verdi, da Mascagni e Leoncavallo in poi. ...in primo luogo..., caratteristiche tipiche si sono veramente formate nella struttura e nel linguaggio di quel teatro musicale, e possono benissimo venir definite veriste... [e] si sono create assonanze fra quel teatro musicale e la coeva narrativa italiana che si è convenuto di chiamare verista (9);
Non c'è dubbio che gli autori veristi si orientarono verso l'altra via lasciata aperta da Verdi. Non la via del predominio della parola, bensì quella della restaurazione del canto e dei suoi valori virtuosistici. Ma l'interruzione operata da Verdi col passato non poteva essere ignorata. L'eredità era pur sempre condizionante.
Ecco dunque Mascagni e Leoncavallo al punto di restituire il canto strofico al teatro musicale, ma su fondamenti nuovi e aggiornati. Anzitutto, la scelta dei soggetti per *Cavalleria rusticana* e per *Pagliacci* innovava rispetto alla drammaturgia verdiana ispirata a Shakespeare. In confronto alla letteratura realistica di *Otello*, in chiave morbosamente scapigliata, Mascagni e Leoncavallo ricavarono i loro soggetti dal verismo tipico della letteratura italiana meridionale e dalla sua vocazione „cronachistica." In secondo luogo, si attennero alla misura sintetica dell'atto unico, trascurando la rituale dimensione dell'intera serata teatrale. Infine, su questi fondamenti accessori, ma decisivi, composero partiture in cui l'impianto tradizionale del melodramma era apparentemente conservato, ma con profonde modifiche strutturali. I recitativi furono elaborati imitando i procedimenti esteriori del nuovo linguaggio verdiano, e ne uscì una strana emulsione, in cui si rinvengono tracce di wagnerismo, mentre nulla vi è rimasto della complessa genesi allegorica delle idee musicali verdiane. Ma la vera innovazione ebbe luogo nell'impiego del canto strofico che, in luogo dei tradizionali pezzi chiusi abituali nella retorica del melodramma (Verdi li aveva ancora rievocati, spettralmente, in *Otello*), offrì accensioni canore di inequivocabile impronta popolaresca. La brevità, l'intensità, la simmetria e la fonazione del canto verista indicano la sua stretta affinità con la canzone (17).

M. Kelkel (*Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris 1984) grenzt die veristische und naturalistische Oper von anderen Opern lediglich durch wenige zeitliche und thematische Parameter ab. Er beschränkt sich auf Opern, die des Märchenhaften und des Fantastischen entbehren (39) und die sich durch eine relativ aktuelle Handlung (die in die Periode von 1800 bis 1930 fällt) auszeichnen (15 u. 39 ff.). Er unterscheidet zwischen Naturalismus und Verismo erst nach zeitlicher Abgrenzung des zu untersuchenden Repertoires: Aufgrund der breiteren kommerziellen Abstimmung der italienischen Opernszene auf die Logenbesitzer, den Impresario und den Verleger wird in Opern des Verismo das thematische Schwergewicht auf weniger riskante realistische Themen gelegt (56 u. 426) und macht es dem Publikum mit oft exotischen Stoffen möglich, der depressiven Realität des Alltags zu entfliehen (427). Die französische Opernszene, die mehr vom Operndirektor bestimmt wird, thematisiert hingegen eher soziale Probleme, aber so wie sie vom Autor gesehen werden und weniger wie sie wirklich sind:

On voit aussi, dans la plupart des cas, que le noble joue un assez triste rôle qui s'exprime surtout au travers de son comportement sexuel (75);
Les véritables héros de l'opéra naturaliste et vériste sont les prolétaires et les marginaux (81);
...l'opéra vériste italien occulte au maximum les idées porteuses de contestations sociales ou porteurs d'idéologies politiques (215);
...on peut dire qu'en s'intéressant exclusivement à la vérité des sentiments et plus particulièrement à l'ouragan des passions des personnages lyriques, les compositeurs véristes se sont bornés à exprimer une „vérité" au premier degré. Cette vérité est celle des personnages dans leur action, sans que soient mises en évidence les facteurs socio-économiques qui déterminent leurs actions. Seul importe aux véristes „l'effetto delle catastrofe", et leurs personnages font ainsi figure de „sujets absolus" plutôt que d'être les représentants des forces économiques et sociales qui les font agir et réagir... C'est pourquoi il n'est pas exagéré de dire, à l'instar de Voss, que „les compositeurs d'opéras véristes n'étaient pas particulièrement intéressés par le vérisme!" (251);
En raison d'une tradition lyrique centenaire, les véristes mettent l'accent sur la „vocalité du sujet". Etant les dignes successeurs du „stile osservato" [dans lequel chaque trouble, exprimé dans l'expression des sentiments, trouve aussi promptement son reflet musical dans la ligne mélodique], ils s'efforcent d'exprimer les passions et les situations dramatiques au moyen de la ligne mélodique (c'est pourquoi il y a tant de cris dans les opéras véristes!). L'orchestre sert surtout à l'accompagnement des voix. On rencontre donc assez peu d'exemples d'œuvres où le rôle de l'orchestre consiste à développer et à commenter la psychologie des personnages en scène. Chez les véristes, ce rôle crucial revient au chanteur qui est responsable de l'aspect psychologique de l'action, dont il est le seul interprête. Il va donc parfois outrer, exagérer l'expression des sentiments, surtout si le sujet est sombre e violent. Il en résulte cette

psychologie rudimentaire qui constitue le défaut principal du vérisme. Sous prétexte de vouloir être vrai, sous prétexte de vérité, le vérisme italien tend à l'exagération des sentiments et à la brutalité (344);
...on peut dire que l'opéra naturaliste ou vériste, dans son effort de mettre le spectateur face aux réalités du monde, conçoit la musique comme un moyen complémentaire, contribuant à „épaissir un réel" toujours fuyant. La citation semble alors le moyen le plus approprié à cet effet comme le montre la fréquence de son emploi. En effet, plus de la moitié des ouvrages étudiés en usent à profusion (423).

Wie schon E. Voss warnt M. Sansone vor einer Gleichsetzung des musikalischen und literarischen Begriffsverständnisses, beschränkt sich aber in seiner Beschreibung nicht auf einen dramaturgischen Aspekt. Bezüglich des musikalischen Stils verweist Sansone auf die von Ugolini zitierten Merkmale (*Verismo: From Lit. to Opera*, Diss. Univ. of Edinburgh 1987, 13 f.; siehe dazu oben):

...the advent of realism in the musical theatre is best understood as the development of new musico-dramatic structures and a new vocal style which marked a radical departure from the stylization of nineteenth-century Italian opera. The choice of subjects derived from contemporary literature, possibly dealing with low-life stories, does not in itself make one opera more realistic than another. Nor can an opera be identified as „veristic" because it exhibits excess and sensationalism. Too often assumed as typifying verismo, such characteristics do, in fact, belong to a minor genre which originated from Mascagni's prototype [sc. *Cavalleria rusticana*] and can conventionally be defined as „operatic verismo." This genre had little bearing on the evolution of late nineteenth-century Italian opera and slowly petered out in the early years of our century. Leoncavallo's *Pagliacci* is the only survivor of the numerous offspring of *Cavalleria*. The influence of literary verismo – exercised through theatrical more than narrative works – manifested itself in the pithiness of dialogue, the more realistic language often enriched by vernacular interpolations, simple and fast-moving stage actions, a new relevance of the social background in dramatic characterization, emphasis on the importance of acting skills along with good singing in performance.
The term „verismo" may well be used with reference to the new style of the Young Italian School – for operas based on realistic subjects or simply exhibiting realistic musico-dramatic features – provided no undue connection is implied with the literary movement of that name (19).

A. Guarnieri Corazzol (*Opera e verismo: Regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in: *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, hg. von J. Maehder u. L. Guiot, Mailand 1993, 15) versteht unter Verismo die zwischen 1890 und 1910 komponierten Opern, definiert den Begriff aber nicht primär als „Schule", sondern als „‚gusto' dell'epoca" und unterscheidet zwischen denselben drei Richtungen wie Celletti (siehe dazu oben, II. (7)). Guarnieri Corazzol akzeptiert Verismo für das literarische Korpus zwischen 1870 und 1900 sowie das italienische Opernrepertoire zwischen 1890 und 1910 und beschreibt dann konzeptionelle Parallelen zwischen den beiden Kunstformen. Diese Parallelen betreffen insbesondere die Krise in der Beziehung zwischen Stil und Thema: die neue, im Rahmen der tragischen Oper behandelte soziale Vielfalt der Themen (der normalerweise als veristisch bezeichnete Themenbereich der tiefen sozialen Schichten wird sowohl in der Literatur als auch in der Oper schon bald erweitert, 16); ein gewisser Ausgleich zwischen Oper und Literatur bezüglich der erzählerischen und theatralischen Komponenten (in der Oper erlangt das Erzählerische – die Handlung – dank der wichtigeren Rolle des Orchesters größere Kontinuität; im Roman rückt das Theatralische dank der erlebten Rede mehr in den Vordergrund, 16); und das Konzept des „straniamento" (in der Literatur wie auch in der Oper kann sich der Erzähler, der sagt, was tatsächlich geschrieben steht oder erklingt, vom Autor entfremden, der im Hintergrund interpretiert, 20 u. 24 ff.). Auch für G. Vergas Methode der Unpersönlichkeit findet Guarnieri Corazzol in der Oper eine Parallele: die Rolle des anonymen Erzählers kann etwa mit derjenigen des Orchesters verglichen werden, wenn es eine den Sängern gleichwertige dramatische Rolle einnimmt, sich quasi mit ihnen vermischt und dadurch „anonym" wird (19):

Sembra perciò opportuno fare riferimento, in senso puramente cronologico, all'epoca del verismo tutta intera (l'ultimo trentennio dell'Ottocento per la narrativa, il ventennio a cavallo del secolo per l'opera), di cui il filone regionale o urbano-umile è solo un aspetto (14);
L'opera verista ha di fatto molto in comune con l'Ottocento narrativo di larga popolarità: formalmente elementare, emotivamente aggressivo, socialmente impegnato, comunque esotico nel ritrarre un ‚diverso' indifferentemente storico, geografico o sociale (19).

Probleme der Literatur- und Musikkritik, Verismo stilistisch zu erklären, führen H.-J. Wagner allerdings zur Einsicht, daß herkömmliche Beschreibungen nicht praktikabel seien:

Fremde Welten. Die Oper d. ital. Verismo (Stuttgart 1999): Da eine begriffliche Ein- b[z]w. Umgrenzung vorab weder möglich noch sinnvoll ist, geht die vorliegende Arbeit zum musikalischen Verismo der italienischen Oper entgegen den skizzierten Argumentations- und Denkfiguren nicht von einer a priori gesetzten Definition des Verismo aus: Wie der Terminus Verismo – der literarische ebenso wie der musikalische – zu definieren wäre, steht nicht fest (7).

Um den Untersuchungsgegenstand seiner Studie abzugrenzen, muß Wagner Verismo zumindest implizit definieren und beruft sich dabei auf Aspekte der Rezeption und der sozialgeschichtlichen Relevanz (8). Verismo wird so als eine Art von Oper verstanden, in der eine geschickte Vermarktungsstrategie durch den Verlag Sonzogno, eine bestimmte „Textstruktur" und die Erwartungen des Publikums zur Deckung kommen, eine Art von Oper, die aber in der ersten Hälfte des 20. Jh. bei Kritik, Publikum und Wissenschaft an Ansehen verliert (8 f.). G. Puccinis Opern, die vom Verlagshaus Ricordi vertrieben

werden und deren Anfänge nicht „in einer im engeren Sinne typisch veristischen Produktion liegen", nehmen eine Sonderposition ein und gehören nicht zum Verismo (12).

Lit.: A. ALEXANDER, Il Comparàtico di Luigi Capuana e gl'inizi del verismo, Rom 1970; Teatro verista siciliano, hg. von A. Barbina, Bologna 1970; G. RAYA, La lingua del Verga, Florenz ³1973; R. BIGAZZI, I colori del vero. Vent'anni di narrativa, 1860–1880, Saggi di varia umanità X, Pisa 1978; G. TORRIANO, Naturalismo, realismo, verismo. L'uso delle categorie critiche nella pubblicistica ital. sull'arte trà ottocento e novecento, Tesi di laurea Pavia 1980/81; F. NICOLODI, Parigi e l'opera verista. Dibattiti, riflessioni, polemiche, Nuova rivista mus. ital. XV, 1981; F. ANGELINI, C. A. MADRIGNANI, Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo, Bari ²1990; G. FERRONI, Storia della letteratura ital. III, Dall'ottocento al novecento, Mailand 1991.

Andreas Giger, Baton Rouge, Louisiana 2004

Villanella

von ital. villanella, Bauernmädchen; auch in adjektivischer Verwendung als canzona villanesca und subjektiviert villanesca, bäuerliches Lied, sowie villanella napolitana, napoletanisches bäuerliches Lied; franz. villanelle; dtsch. Villanella, Villanelle.

I. Der mus. Terminus Villanella läßt sich seit dem Beginn des 16. Jh. im Bereich der volkstümlichen Musik Süditaliens, speziell Neapels, seit der Mitte des 16. Jh. auch in der Kunstmusik Italiens, Deutschlands und Frankreichs belegen.
(1) Ursprünglich wird der Ausdruck Villanella für ein mehrstimmiges Liebes- oder Parodielied verwendet, wobei es sich zwischen 1537 und 1545 überwiegend um dreistimmige, seit 1545 um drei- und mehrstimmige Lieder handelt.
(2) Die Bezeichnung Villanella begegnet auch in der Bedeutung von Tanz.

II. Mitte des 16. Jh. wird in Frankreich der Ausdruck Villanelle auf eine Gedichtform bezogen.

III. Obwohl seit der Mitte des 17. Jh. keine so bezeichneten Stücke mehr entstehen, wird der Begriff der Villanella im musikalischen Schrifttum weiter reflektiert.
(1) Die meisten Autoren verstehen unter der Bezeichnung Villanella ein einfaches Lied.
(2) Im Sinne einer Kombination von Gesang und Tanz wird die Bezeichnung Villanella von S. de Brossard (1705), J. Grassineau (1740), J.-J. Rousseau (1768) und anderen aufgefaßt.
(3) Vereinzelt wird der Terminus Villanella im 18. Jh. auch auf einen Tanzsatz in der Instrumentalmusik bezogen.

IV. Der Begriff der Villanella findet erneute kompositorische Berücksichtigung seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Seit H. Berlioz wird er hauptsächlich in Frankreich als Titel unterschiedlichster Musikstücke vom Lied bis zum Orchesterwerk verwendet.

I. Der mus. Terminus Villanella läßt sich seit dem Beginn des 16. Jh. im Bereich der volkstümlichen Musik Süditaliens, speziell Neapels, seit der Mitte des 16. Jh. auch in der Kunstmusik Italiens, Deutschlands und Frankreichs belegen.

(1) Ursprünglich wird der Ausdruck Villanella für ein mehrstimmiges Liebes- oder Parodielied verwendet, wobei es sich zwischen 1537 und 1545 überwiegend um dreistimmige, seit 1545 um drei- und mehrstimmige Lieder handelt.

Zuvor ist die Bezeichnung Villanella schon im Blick auf eine Gedichtform belegt im Titel *Stramboli, villanelle e madrigali di vari eccell.mi Sig. Poeti in questo gran secolo viventi* (Ferrara, G. Cataldo 1530).

Als mus. Terminus findet sich das Adjektiv villanesca erstmals in einer Sammlung von Liedern nicht überlieferter Autorenschaft, welche im Jahr 1537 in Neapel gedruckt worden ist: *Canzone villanesche / Alla Napolitana, / Novamente stampate* (zit. nach E. Vogel, *Bibl. d. weltlichen Vocalmusik Italiens*, Bln 1892, II, 380).

Der wohl früheste Beleg für die Bedeutung des Ausdrucks Villanella im Sinne von Lied stammt aus dem Jahr 1555: *Villanelle d'Orlando di Lasso e d'altri eccellenti musici Libro Secondo* (Rom, V. Dorico).

(H. Engels beiläufige, äußerst vage Bemerkung, daß „die Bezeichnung Villanella im Text... schon 1489 nachweisbar" sei [Art. *Madrigal*, MGG VIII, 1960, Sp. 1431], läßt sich nicht verifizieren.)

Im 16. und 17. Jh. erscheint der Ausdruck Villanella häufig bei ital. Komponisten und auch außerhalb Italiens in der Bedeutung als Liedkompos., wie folgende Belegauswahl zeigt:

G. D. da Nola, *Canzoni Villanesche* (für 3 St., Venedig 1541, ²1545);
A. Willaert, *Canzone villanesche alla napolitana...* (für 4 St., Venedig 1545, 1548, 1553);
G. T. di Maio, *Canzon Vilanesche* (für 3 St., Venedig 1546);
G. D. da Nola, *Il primo libro delle villanelle alla napolitana* (für 3 u. 4 St., Venedig 1567);
L. Marenzio, *Il primo libro delle villanelle* (für 3 St., Venedig 1584);
J. Regnart, *Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen, nach Art d. Neapolitaner oder Welschen Villanellen...* (Nürnberg 1584; zit. nach C. F. Becker, *Die Tonwerke d. XVI. u. XVII. Jh.*, Hildesheim 1969, 233);
G. de Wert, *Il primo libro delle canzonette villanelle* (für 5 St., Venedig 1589);
Ch. Tessier, *Le II. Livre des aires et villanelles* (Paris 1604).

Darüber hinaus bringen vornehmlich dtsch. Komponisten den Begriff Villanella in Verbindung mit geistlicher Musik:

A. Gumpelzhaimer, *Newe teutsche geistliche Lieder mit drey vnd vier Stimmen nach Art d. welschen Villanellen zu singen...* (Augsburg 1591; zit. nach Becker, *op. cit.*, 240);
B. Lang, *Newe dtsch. geistliche u. tröstliche Lieder, gantz lieblich zu singen vnd auf allerley Instr. zu gebrauchen nach Art d. welschen Villanellen mit vier Stimmen...* (Wittenberg 1605; zit. nach Becker, *op. cit.*, 242);
J. a Burck, *Odarum sacrorum... VI. Crepundia sacra. Suavibus harmoniis, ad imitationem italicarum villanescarum...* (Mühlhausen 1626).

J. H. Schein verwendet einmal auch den Titel *Musica boscareccia, oder Wald-Liederlein auf italian-*

villanellische Invention... (3 Teile, Lpz. 1621–1628).

L. Zacconi ist 1592 der erste Theoretiker, der die Entstehung des Begriffswortes Villanella zu erklären versucht, wobei er zwei Möglichkeiten in Betracht zieht; denkbar sei, daß Komponisten junge Mädchen, die im Hause Lieder sangen in der Art, wie sie beim Arbeiten auf den Feldern gesungen werden, beobachtet haben und daraufhin diese Lieder Villanellen nannten, oder daß sie junge Mädchen beobachteten, die unmittelbar bei der Arbeit auf den Feldern solche Lieder gesungen haben:

Prattica di musica (Venedig 1592), Kap. LXXIII: Et chi m'adimandasse perche causa le se adimandano Villanelle: io direi che hauendo essi [i musici] forse osseruate alcune Verginelle a cantar insieme i versi loro sollazzeuoli, con quelle accenti Musicali che le ui sogliano dare, qualunque uolta che nel lauorare sogliano cantare: hanno tolto per il meglio di dirli Villanelle: & forsi anco perche osseruarano le Villanelle a cantare: quando che nelle campagne sogliano star a lauorare. Questa dunque è la cagione che i Musici nel formar d'alcune Villanelle non hanno riguardo che ui sieno piu quinte: perche allhora non imitano il canto come Musici: ma come quelli che cantando, cantano senza ueruna cognition Musicale, & s'accordano per via delle consonanze mediante l'udito ritrouate (f. 81).

Zuvor hat Zacconi nach der Behandlung einiger kompositionstechnischer Details wie Wiederholung und Schluß der Stücke den Begriff der Villanella durch den häufigen Gebrauch von Quinten- und Oktavparallelen näher charakterisiert:

ibid.: In che modo le Villanelle, & altre Barzelette possano contradire & non esser soggette alle regole Musicali... Sono alcuni che... ricercano perche regola, & come le Villanelle con tutte l'altre cosette a se simile si possano formare...; che non hauendo riguardo alle principale prohibitioni si formano con due, tre, ò quattro quinte...: che non si ha d'auer per inconueniente se in simil sorte di cantilene ui si trouano due, tre, ò piu quinte: per rispetto che sono cantilene, imitatrice de quei aeri che trouano piu voce senza cognitione di Musica, allhora che cantando insieme s'uniscano per uia di consonanze naturali: come uediamo fare ad ogni sorte di persone che uolendo cantare quel medemo uerso, che canta un'altro; và cercando i suoni, & le voci deletteuole, per rendere il canto simile al canto Musicale: onde possiamo credere che i Musici, vedendo queste operationi fatte mediante l'udito, & la natura: gl'habbiano redutti a questa forma: che ben si uede quando le Villanelle, & l'altre cosette non sono semplici aeri: che tengano del Musicale, & sono fatte secondo le Musicali regole: ma che essendo di quella sorte d'aeri che io dico; vanno quei rozzi aeri imitando. Et in questo si uede una singulare auertenza, che se bene coloro che non sanno di Musica, & che cantano i sudetti aeri in foggia di Villanelle non hanno riguardo (perche non sanno) di fare non solo due ò piu quinte: ma anco due ò piu ottaue... Et di piu si uede bene, che non se ne seruano mai nelle compositioni a dua ouero a quattro: ma solo in quelle che sono a tre... (f. 81).

Die Eigenart der Quinten- und Oktavparallelen bei diesen Liedern versucht Zacconi damit zu erklären, daß Personen, die ohne Kenntnis von Musik gemeinsam mehrstimmig Lieder sängen, das naturgemäß in Quinten- und Oktavparallelen täten. Komponisten nun, welche die Lieder hörten, hätten dies kunstfertig nachgeahmt.

Bei dem Dichter T. Costo begegnet 1596 der Ausdruck Villanella Napoletana und wird mit dem Volkstümlichen verknüpft. In seiner Erzählsammlung *Il Fuggilozio* (Neapel 1596) führt er im Kap. der Giornata seconda einen Diskurs über die Qualität der Villanella an: Der Ravaschiero fragt, warum Villanellen eine so große Beliebtheit im Ausland erlangt hätten, wo sie sich doch auf einem so niedrigen Niveau befänden. Darauf antwortet ihm der Gelehrte, sie erschienen nur so, weil gewisse Leute, die sich für Dichter hielten, sich der Art des derben Volkes anpaßten und ihre „eigenartigen Hirngespinste" in Versen ausdrückten:

Mi merauiglio, disse allora il Rauaschiero, che essendo le villanelle cosa tanto goffa e biasimeuole, habbiano acquistato tanta fama appresso de gli stranieri, che le desiderano, e par loro di dire vna gran cosa, dicendo, villanelle Napoletane. Dirouui, Signore, li rispose lo Studioso, non è, che le villanelle sieno da se goffe, ne biasimeuoli, ma le fan parere & esser tali alcuni capocchi, che conformandosi con l'umore della roza e vil plebe, ardiscono di manifestar le loro strane chimere con certi versi ò di noue, e di dieci, ò di diciotto piedi, anziche non hanno nè piedi, nè cosa di buono, che sia, e poi se ne gonfiano imaginandosi d'esser poeti. Adunque, soggiunse il Rauaschiero, le villanelle nô sono da disprezzare, quando sono ben fatte? desidererei, se così è, d'intendere quali son le cotali? (140 f.).

Th. Morley erwähnt den Begriff der Villanella im Zusammenhang mit verschiedenen Graden von Ernsthaftigkeit in Musik. Alle von ihm besprochenen Kompos. sind entweder zu einem Text bzw. Gedicht („ditty") oder textlos verfaßt. Bei den Kompos. mit Text unterscheidet er schwere und leichte Gedichte, wobei er den ersteren die Motette zurechnet. Die weltliche, unterhaltende Musik („songs") teilt er in drei Gruppen je nach dem Grad der Ernsthaftigkeit ein. Zur ersten Gruppe gehört das Madrigal. In der zweiten Gruppe finden sich die Kanzonetten, kurze Lieder, welche kompositionstechnisch Imitationen des Madrigals sind. Zu diesen zählen die Napolitanen oder „Canzone a la Napolitana". Den geringsten Grad an Ernsthaftigkeit, „wenn sie überhaupt etwas davon haben", besitzen die Villanellen, welche Morley auch „country songs" nennt; da sie oft nur um des Textes willen komponiert würden, schrecke der Komponist nicht davor zurück, „viele perfekte Klänge einer Art" zusammenzubringen, womit Morley Quint- und Oktavparallelen meint; denn die Komponisten glaubten, es sei kein Fehler, „bäurische Musik auf bäurische Art zu machen"; und auch wenn der der Villanella zugrundeliegende Text ein guter sei, würden sie sich dieser unerlaub-

ten Parallelen bedienen, weil sie „gut genug sind für Pflug und Karren":

Th. Morley, *A Plain and Easy Introduction to Pract. Music* (London 1597): ... I say that all music for voices ... is made either for a ditty or without a ditty. If it be with a ditty it is either grave or light; the grave ditties they have still kept in one kind, so that whatsoever music be made upon it is comprehended under the name of a Motet (292); The second degree of gravity in this light music is given to Canzonets, that is little short songs ... which is, in composition of the music, a counterfeit of the Madrigal. Of the nature of these are the Neapolitans or „Canzone a la Napolitana" ... The last degree of gravity (if they have any at all) is given to the Villanelle or country songs, which are made only for the ditty's sake for, so they be aptly set to express the nature of the ditty, the composer ... will not stick to take many perfect chords of one kind together,[2] for in this kind they think it no fault (as being a kind of keeping decorum) to make a clownish music to a clownish matter, and though many times the ditty be fine enough yet because it carrieth that name Villanella they take those disallowances, as being good enough for plough and cart (295);
Anm.[2]: i.e. consecutive fifths and octaves (295).

M. Praetorius führt im Abschn. *VILLANELLA, Villages* außer diesen Ausdrücken auch die Begriffswörter Villotta und Vilatella an. Das Wort Villanella bezeichnet für ihn ein Lied, das Bauern und Handwerker singen, weshalb die Komponisten unerlaubte Quintparallelen verwenden, um den bäuerlichen Charakter dieser Musik zu unterstreichen:

Syntagma musicum III (Wolfenbüttel 1619): *Villanellen* haben den Namen *à Villa*, das ist ein Dorff/ vnd *Villano*, ein Bawer: Item *Villanello*, daß *diminutivum*, welchs so viel ist/ als *subrusticus*; *Inde Vilanella*, Ein Bawrliedlein/ welche die Bawren vnd gemeine Handwercksleute singen: Daher dann auch die *Componisten* offt mit sonderm fleiß ein 4. oder 5. *Quinten*, gleichwol aber gar selten hinder einander her setzen/ *coutra regulas Musicorum*: Gleich wie die Bawren nach der Kunst nicht singen/ sondern nach dem es jhnen einfellet: Vnd ist eine Bäwrisch *Music* zu einer Bäwrischen Matery. Etliche solche Gesänger werden auch genennet *Villotta*, *Vilatella*, dadurch sonsten ein klein Dörfflein verstanden wird. Sonsten werden in Franckreich die Bawren Täntze/ welche von den Bawren selbsten *inventirt*, vnd mit Schallmeyen auch Geigen/ da offt zwo/ drey vnd mehr Personen zu einer Stimm gebraucht werden/ mit dem Namen *Villages* genennet (20 f.).

G. C. Cortese bringt in seiner im neapolitanischen Dialekt verfaßten Erzählung *Viaggio di Parnaso* (Neapel 1621) den Begriff Villanella in Verbindung mit dem geschätzten Harfenisten, Komponisten und Schauspieler G. L. dell'Arpa (der auch weiter unten bei G. B. Basile als Komponist von „Villanellen" erwähnt ist) zur Sprache. Eine Gruppe von Neapolitanern, darunter der Autor selbst, wird beim Hof des Apoll empfangen und soll bei einem großen Gastmahl ein Konzert geben; beteiligt sind bekannte Künstler des 16. Jh., nämlich die „Sirena di Napoli" (die Kanzonettensängerin Giovannella Sancia), Giallonardo (der obengenannte dell'Arpa) und Compà Junno (ein blinder Bänkelsänger). Die Bezeichnung Villanella ist bezogen auf ein Lied für eine Stimme, die von Harfe und Colascione, einer Lautenart, begleitet wird. Das Beiwort „brava" (vortrefflich) deutet darauf hin, daß für Cortese die Bezeichnung eine positive Konnotation hat:

E mentre isso [Apollo] le deta se liccava, E 'mmocca autre faceano spotazzella, La Serena de Napole cantava De contràuto na brava villanella; No cierto Giallonardo le sonava L'arpa, ch'isso accacciaie famosa e bella; E pe fare concierto assaie cchiú tunno Sonaie lo colascione Compà Iunno (*Opere poetiche*, hg. von E. Malato, Rom 1967, I, Canto primo, Vers 42, 273 f.).
(Und während jener [Apoll] sich die Finger leckte und den anderen das Wasser im Munde zusammenlief, sang die Sirene von Neapel im Alt eine vortreffliche Villanella; ein gewisser Giallonardo begleitete sie auf der Harfe, die er berühmt und schön verbreitet hatte; und um das Konzert vollständiger zu machen, spielte Compà Iunno die Laute.)

Im 5. Gesang von Corteses Erzählung steht das Wort „billanelle" für „villanelle". Die Ausdrücke „pasticcio", „pastone" und „sciadone" werden in zweifacher Bedeutung angeführt; ursprünglich Bezeichnungen für Backwaren, stehen sie in diesem Kontext für Mischungen aus verschiedenen Komödien und Liedern. Jedenfalls begegnet auch hier wieder die positive Auffassung des Begriffs der Villanella:

Appriesso no pasticcio rialato De commedie deverze, e no pastone De soniette e canzune fu portato Che deze a tutte quante 'sfazione; Venne po' no sciadone dellecato Che fu cierto na cosa da Barone, Fatto a Napole mio, de le cchiú belle Frottole, matinate e billanelle (loc. cit., I, Vers 18, 340).
(Nach einem königlichen Pasticcio von verschiedenen Komödien wurde ein Mischmasch von Sonetten und Kanzonen gebracht, das alle befriedigte; dann kam ein erlesener Kuchen, der unzweifelhaft eine fürstliche Sache war, in meinem Neapel hergestellt, aus den schönsten Frottolen, Matinaten und Villanellen.)

V. Giustiniani benutzt 1628 den Ausdruck Villanella, als er über die Entwicklung vom einstimmigen zum mehrstimmigen Lied seiner Zeit spricht. In seiner Kindheit habe beim einstimmigen begleiteten Gesang eine Vorliebe für „Villanelle Napoletane" geherrscht. Um 1575 habe sich der Geschmack geändert, man habe auf eine von der früheren verschiedene Art gesungen, nämlich mit einem größeren Tonumfang und mit „vielen neuen und den Ohren Aller angenehmen Passagen". Diese neue, vor allem Stücke für eine Stimme und Begleitung betreffende Singweise habe die Komponisten veranlaßt, entsprechende Kompos. zu verfassen, darunter „einige Villanellen, die eine Mischung aus Madrigalen mit ‚canto figurato' [sc. in kontrapunktischer Faktur] und

aus Villanellen sind". Und so, wie die „Villanellen größere Vollkommenheit erlangten aufgrund der kunstvolleren Komposition", so hätten sich die Komponisten bemüht, Stücke für mehrere Stimmen zu komponieren. Die Tatsache, daß Giustiniani zwischen der ursprünglichen Bezeichnung „villanella napoletana" und der späteren „villanella mista tra Madrigale ... e Villanella" unterscheidet, weist darauf hin, daß zu seinen Lebzeiten der Begriff Villanella bereits eine gewisse Tradition hat. Er spricht über etwas, das Vergangenheit ist, und bringt den Begriff in Zusammenhang mit dem Madrigal:

Discorso sopra la musica de' suoi tempi (hs. 1628): ...nella mia fanciullezza... per cantare con una voce sola sopra alcuno stromento prevalesse il gusto delle Villanelle Napoletane,... L'anno santo del 1575 o poco dopo si cominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima, e così per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento, con l'esempio d'un Gio. Andrea napoletano, e del sig. Giulio Cesare Brancacci e d'Alessandro Merlo romano, che cantavano un basso nella larghezza dello spazio di 22 voci, con varietà di passaggi nuovi e grati all'orecchie di tutti. I quali svegliarono i compositori a far opere tanto da cantare a più voci come ad una sola sopra un istrumento..., e ne vennero a risultare alcune Villanelle miste tra Madrigali di canto figurato e di Villanelle, delle quali se ne vedono oggi di molti libri de gl'autori suddetti e di Orazio Vecchi et altri. Ma sì come le Villanelle acquistarono maggior perfezione per lo più artificioso componimento, così anche ciascun autore, a fin che le sue composizioni riuscissero di gusto in generale, procurò d'avanzarsi nel modo di comporre a più voci, e particolarmente Giachet Wert in Mantova, il Luzzasco in Ferrara (zit. nach: A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, 106 f.).

Auch G. B. Basile erwähnt das Begriffswort Villanella Napoletana, welches hier als Inbegriff der Lieder aus der „guten alten Zeit" und damit (wie bei Giustiniani) aus einer vergangenen Zeit steht. In *Le muse napolitane* (postum 1635) — in neapolitanischem Dialekt geschrieben — spricht in der 9. Ekloge, die der Musik gewidmet ist, eine der drei am Dialog beteiligten Personen, Micco, mit Wehmut von der alten Musik:

Titto mio, pe te dicere/ Proprio comme la sento,/ Ste canzune de musece de notte,/ De Poete modierne/ Non toccano a lo bivo:/ O bello tiempo antico,/ O canzune massiccie,/ O parole chiantute,/ O consierte a doje sole,/ O museca de truono,/ Ma tu non siente maie cosa de buono:/ E dove so sporchiate/ Chello, che componeva/ Giallonardo dell'Arpa,/ ...dove se conservava/ doce comme a lo mmele/ La mammoria de Napole jentile?/ Dov'è ghiuto lo nomme /Vuostro, dove la famma,/ O Villanelle meje Napoletane? (*Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, Neapel 1788, II, 339).
(Mein Titto, um dir zu sagen, wie ich es wirklich empfinde[:] diese Lieder der Musik der Nacht, der modernen Dichter, berühren keinen Lebenden: Oh schöne alte Zeit, oh gewaltige Lieder, oh kraftvolle Worte, oh Konzerte für zwei [Stimmen] allein, oh Musik wie Donner, aber du hörst keine guten Sachen [mehr]: und wo sind sie hin, jene [Lieder], die Giallonardo dell'Arpa komponierte, ...wo man die Erinnerung, süß wie Honig, an das freundliche Neapel bewahrte? Wohin ist euer Name und euer Ruhm gegangen, ihr meine neapolitanischen Villanellen?)

(2) Die Bezeichnung Villanella begegnet auch in der Bedeutung von TANZ.
Im Gegensatz zum Musikschrifttum seit dem 18. Jh., in dem häufig unter dem Begriff der Villanella auch ein Tanz verstanden wird (vgl. unten, III. (2)–(3)), ist diese Bedeutung im 16. Jh. nur selten zu finden. So führt F. Caroso in seinem Werk *Il Ballarino* (Venedig 1581), in welchem er Tänze seiner Zeit beschreibt, einen Tanz mit der Bezeichnung Vilanella an:

Vilanella balletto d'incerto, in lode dell'illustrissima et eccelentissima signora Principessa di Selmona (f. 41).

Dieser Tanz wird von einer Laute begleitet, wie Caroso nach der Erklärung der Tanzschritte weiter angibt:

Intavolatura di Liuto, con la Musica della Sonata della Vilanella Balletto (f. 42).

G. B. del Tufo spricht in einer Zusammenstellung von Tänzen, die zu seiner Zeit in Neapel üblich waren, vom „anmutigen Tanz, den man Villanella nennt":

Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima Città di Napoli (Mailand 1588): Descrittione del ballare napolitano... Ma se per imparar senza alcun fallo/ quel gratioso ballo,/ detto la Villanella,/ cosa certo assai bella,/ o la Barriera, Cingara o Cascarda,/ o il ballo del Canario, o la Gagliarda... (zit. nach *Testo inedito del Cinquecento a cura di Calogero Tagliareni*, Neapel 1959, 144 f.).

J. Florio erklärt das Begriffswort Villanella einerseits als Bauernmädchen und andererseits als Tanzlied:

Queen Anna's New World of Words, Or Dictionarie of the Ital. and Engl. tongues... (London 1611): *Villanella*, a pretty Country-lasse, a handsome or yongue Country-wench, a yongue Sheephoardesse, a Milkemaide. Also any Country dance, gig, roundelay, song, ballad, dance or hornpipe, such as Country wenches sing (600).

Auch im *Pentamerone* (Neapel postum zw. 1634 u. 1636) erscheint die Bezeichnung Villanella in der Bedeutung von Tanz; G. B. Basile läßt dort den dritten Tag folgendermaßen beginnen:

Il pentamerone overo Lo cunto de li cunte: Non cossì priesto foro liberate pe la visita de lo Sole tutte l'ombre, che erano carcerate da lo Tribunale de la notte, che ttornate a lo medesemo luoco lo Prencepe, e la mogliere 'nsiemme co le ffemmene, pe ppassare allegramente chell'ore, che s'erano poste 'n miezo fra la matina, e l'ora de mangiare: fecero venire li votta fuoche, e commenzaro co gusto granne ad

abballare, facenno... Villanella... (*Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, Neapel 1788, I, 257).
(Sobald durch den Besuch der Sonne alle Schatten, die vom Gericht der Nacht in den Kerker geworfen worden waren, befreit waren, kehrten an denselben Ort der Fürst und seine Gattin zusammen mit den Frauen zurück; und um die Stunden zwischen dem Morgen und dem Mittagsmahl heiter zu verbringen, ließen sie die Musiker kommen und begannen mit großem Vergnügen, ... die Villanella zu tanzen... [Übers. aufgrund d. Übertragung d. neapolitanischen Originaltextes ins Hochital. von B. Croce, *Il Pentamerone*..., Bari 1925, II, 3])

G. G. Vacalerio (Pseudonym für G. Sagredo) versteht unter dem Terminus Villanella einen Tanz, der mit Instrumenten und Gesang begleitet wird:

L'arcadia in Brenta overo La melanconia sbandita (Bologna 1673): ... e principiò la danza secondo il costume del Paese, e la Rosina comandata cantare una Villanella seguitando il tuono de gl'instrumenti cantando, e danzando proruppe (234).

Direkt nach diesem Text folgen drei „Villanellen" mit je vier Strophen zu sechs Zeilen (234—238).

II. Mitte des 16. Jh. wird in Frankreich der Ausdruck Villanelle auf eine GEDICHTFORM bezogen.
Obwohl von der ital. Liedtradition der Villanella angeregt, entsteht daraus in Frankreich im 16. Jh. keine mus. Gattung, sondern ausschließlich eine Form von Gedichten unterschiedlicher Strophenart und -zahl mit ein- oder zweizeiligem Refrain.
J. du Bellay ist der erste franz. Dichter, bei dem der Ausdruck Villanelle erscheint. In dem *Villanelle* betitelten Gedicht aus seinen *Jeux Rustiques* (Paris 1558), das aus vier Strophen zu acht Zeilen mit jeweils zweizeiligem Refrain besteht, spricht er eine Frau — es ist nicht ersichtlich, ob es ein Bauernmädchen sein soll — an, die seine Liebe nicht erwidert (*Divers Jeux Rustiques*, hg. von V. L. Saulnier, Genf 1965, 25).
Bei Ph. Desportes finden sich zwei *Villanelle* genannte Gedichte, von denen das eine J. Lavaud (*Philippe Desportes*, Paris 1936, 235) als „la célèbre villanelle, la plus populaire des oeuvres de Desportes" bezeichnet: es ist *La Rozette* aus den *Diverses Amours* (1576) und besteht aus vier Strophen zu je acht Zeilen (*Diverses amours et autres oeuvres meslées*, hg. von V. E. Graham, Genf u. Paris 1963, 219 f.). Das andere, welches mit den Worten „M'ostant le fruit de ma fidelle attente" beginnt, ist aus sechs Strophen zu je sechs Zeilen aufgebaut (ibid., 81 f.). Daraus wird ersichtlich, daß sogar bei ein und demselben Dichter die Form der Villanelle betitelten Gedichte unterschiedlich ist, während im 19. Jh. dann eine einheitliche Form vorherrscht.
In der *Recveil des oevvres poetiqves* (Paris 1606) von I. Passerat sind zwei „Villanelle" benannte Gedichte angeführt (I, 165 f.; II, 83). Das Reimschema des einen, „I'ay perdu ma Tourterelle" (A1bA2 abA1 abA2... abA1A2), wird im 19. Jh. in Frankreich allgemein übernommen, was zur Entstehung einer festen lyrischen Form mit der Bezeichnung Villanelle führt (vgl. weiter unten).
In der Erzählsammlung *L'Astrée* (Paris 1612) von H. d'Urfé erscheinen vier Gedichte, die „Villanelle" überschrieben sind (ed. M. H. Vaganay, Lyon 1925, 200 f., 246 f., 253 f. u. 345 f.). Es handelt sich hier um vier- bis sechsstrophige Formen mit verschiedenen, ein- oder zweizeiligen Refrains.
In den ital. *Rime Varie* von C. M. Maggi (*Rime Varie di Carlo Maria Maggi, raccolte da Lodovico Antonio Muratori*, Mailand 1700, IV, 191 f. u. 198 ff.) finden sich zwei Villanellen. Statt ital. Villanella sind sie hier wie im Franz. „Villanelle" bezeichnet und unterschiedlich aufgebaut: die erste Villanelle hat sechs Strophen zu acht Zeilen, die zweite besteht aus acht Strophen, wovon die erste elf Zeilen, die zweite bis sechste acht Zeilen und die siebte und achte Strophe zehn Zeilen hat. Hier wird eine Rückwirkung auf die ital. Poesie ersichtlich; die ursprünglich vom Ital. ausgegangene Liedtradition der Villanella, die in Frankreich als Gedichtform übernommen wurde, kommt nun vom Franz. auf das Ital. zurück.
Durch Übernahme des Reimschemas von Passerats *Villanelle* „I'ay perdu ma Tourterelle" entsteht im 19. Jh. in Frankreich eine feste lyrische Form von Gedichten beliebiger dreizeiliger Strophenzahl, aber immer mit obengenanntem Reimschema und einer letzten, aus vier Zeilen bestehenden Strophe.
Im *Dictionnaire historique de l'ancien langage frç.* IX (Niort 1881), hg. von La Curne de Sainte-Palaye, wird der literarische Begriff der Villanelle definiert als „Poésie pastorale dont les couplets finissent par le même refrain" (IX, 167). Als Beispiel wird auf ein Werk von J. Grevin, *L'Olympe* (1560—1562), verwiesen, das bei M. l'Abbé Goujet behandelt ist:

Bibl. frç., ou histoire de la lit. frç. (Paris 1748): Le premier livre de l'Olympe est un mélange de Sonnets & de Chansons... Le second livre de l'Olympe ne fut publié qu'en 1562. Ce sont encore des Sonnets & des Chansons, mais entremêlées de *Pyramides*, *Villanelles*, & autres piéces galantes faites à l'imitation des Italiens & des Espagnoles (XII, 160).

Der Ausdruck Villanelle wird in die Gruppe von unterschiedlichen Gedichtformen gereiht, die Goujet als „piéces galantes faites à l'imitation des Italiens & des Espagnoles" definiert. Zwei Umstände werden hier deutlich: erstens zeigt die Bezeichnung „galante", daß der Begriff aus seinem ursprünglichen bäuerlichen Bereich herausgelöst worden ist; zweitens verweist der Ausdruck „à l'imitation des Italiens" darauf, daß der franz. Begriff der Villanella am Ital. orientiert ist.
Die *Odes funambulesques* (Paris 1890—1909) von Th. de Banville enthalten zwei als *Villanelle* bezeichnete

Gedichte, die nach dem oben genannten Schema konstruiert sind: *Villanelle de buloz* (I, 239) und *Villanelle des pauvres housseurs* (I, 244).

III. Obwohl seit der Mitte des 17. Jh. keine so bezeichneten Stücke mehr entstehen, wird der Begriff der Villanella im MUSIKALISCHEN SCHRIFTTUM weiter reflektiert, wobei aufgrund des inzwischen gewachsenen historischen Abstandes zu seinem ursprünglichen Geltungsbereich Unstimmigkeiten im Blick auf die Herkunft von Begriff und Sache auftreten.

(1) Die meisten Autoren verstehen unter der Bezeichnung Villanella ein einfaches LIED.
G. B. Doni bezeichnet die Villanella genannte Liedform als für den Musikunterricht („scoliasmata") geeignet, wobei sie zwischen einerseits polyphonem Gesang (Kanons und Imitationen) und andererseits Monodien und einstrophigen Gesängen, welche bei ihm Arietten heißen, eine Zwischenstufe darstellt:

Progymnastica mvsicae pars vetervm restitvta (1640), in: *Lyra barberina* I (Florenz 1763): Postquam vero studiosi adolescentes ornamenta cantus mediocriter saltem percepisse videbuntur, satisque in Monodiis se exercuerint, tum vero paullisper poterunt in eo genere cantionum exerceri, quae quod paucis constant vocibus, nec in... magnam intervallorum habeant varietatem... homophoneses vero, & parhomophoneses hoc est *fugas*, atque imitationes paucas, & simpliciores inter Monodias Monostrophasque cantiunculas (*Ariette* vulgo dicuntur) & Scoliasmata media sunt, & *Villanelle* a nostratibus vocantur (263 f.; der Text scheint stark korrumpiert abgedruckt worden zu sein).

Auch im Zusammenhang mit szenischer Musik erwähnt Doni das Begriffswort Villanella; er spricht über E. de' Cavalieri, dessen Kompos. sich von denen aus Donis Zeit, die im Stile recitativo verfaßt würden, sehr unterschieden und nichts mit der guten und wahren Theatermusik gemeinsam hätten. Außerdem wolle Cavalieri kurze Verse, was zur Folge habe, daß die szenische Musik reduziert werde auf Barzelletten (vgl. im Zusammenhang mit diesem, der Frottola verwandten Tanzlied aus dem 15. Jh. den oben, I. (1), zit. Beleg von Zacconi) und Villanellen, die ihren Platz nur als Einlagen in Komödien hätten. Dergestalt vergleicht Doni den Ausdruck Villanella mit der Bezeichnung Barzelletta und versteht unter ersterem ein kurzes Lied, welches sich in szenischer Musik zwischen den Akten von Komödien findet, oft unabhängig vom dramatischen Kontext:

Trattato della musica scenica (1624), in: *op. cit.* II (Florenz 1763): In ogni tempo si è costumato di frammettere alle Azioni dramatiche qualche sorte di cantilena, o in forma d'Intermedj tra un Atto, e l'altro, o pure dentro l'istesso Atto, per qualche occorrenza del soggetto rappresentato... Conviene però sapere, che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne, che si fanno in stile, comunemente detto *Recitativo*; non essendo quelle altro, che ariette con molti artifizj, ...che non hanno che fare niente con la buona, e vera Musica Teatrale, della quale il Sig. Emilio non potè aver lume... E ciò si conosce chiaramente da certe massime, che egli mette avanti, le quali sono al tutto contrarie a quello, che richiede il Teatro. Tra l'altre cose ei vuole, che i versi siano piccoli, come di sette, e di cinque sillabe, e anco di otto con sdruccioli, e con le rime vicine, che è giustamente un volere ridurre la Musica scenica a barzellette, e villanelle, che come accennai di sopra, servono propriamente per framessi, e ripieni di Commedie, massimamente giocose (22).

P. della Valle hält in seinem Traktat *Della musica dell'età nostra* (hs. 1640, in: G. B. Doni, *Lyra barberina* II, Florenz 1763) gegen die Meinung eines gewissen L. Guidiccioni, die Musik habe sich seit fünfzig Jahren verschlechtert, eine Verteidigungsrede; er erwähnt den Ausdruck Villanella als Beispiel für ältere Musik, wobei er damit geistlosen Text und schlechte Kompos. verbindet:

Così chi canterebbe oggi quell'altre Villanelle note a V. S. e familiari a Lodovico Falsetto: *Fillide mia, se di beltà sei vaga*: *Leggiadre Ninfe che la notte, e 'l giorno*, *Gite cantando per sti colli intorno*, e tutte le altre che erano di tal sorte? le quali, oltrechè avevano parole goffissime, ne pareva allora a i Musici, che per cantar potessero essere altrimenti, e della maggior parte di esse era autore, e poeta l'istesso Giuseppino Musico, di note ancora, d'aria, e di composizione erano tali, che ora parrebbero cantilene da ciechi. Sono d'altro garbo, non solo quanto alla Poesìa, ma anche quanto alla Musica (che è quello di che io parlo) le Canzonette che si cantano oggi... (258).

Im Gegensatz zu Doni, der die Termini Arietta und Villanella unterscheidet, setzt A. Kircher sie als gleichbedeutend nebeneinander. So gehören zum Stilus melismaticus „alle die Lieder, die man allgemein Arietten und Villanellen nennt, weil sie zu Hause oder auf dem Feld zur privaten Erholung [gesungen] oder [zur] Übung der Sänger herangezogen werden", womit unter anderem der Begriff wie bei Doni mit einem Übungszweck in Verbindung gebracht wird:

Mvsvrgia vniversalis (Rom 1650): Melismaticus à dulcedine melodiae sic dictus, est stylus harmonicus versibus metrisque aptissimus, constatque subinde duobus, nonnunquam tribus, vt plurimum, quatuor membris, pro ratione metrorum; singula verò membra distinguuntur certis figuris, quibus repetitionem clausulae, siue membri harmonici significant. Ad hunc stylum reuocantur omnia ea cantica, quas Ariettas, & Villanellas, vulgò vocant, eo quod domi, ruriuè ad priuatam vel recreationem, vel... exercitium Cantorum assumantur (I, 586).

M. de Bacilly teilt die verschiedenen Liedbezeichnungen gemäß der Taktarten ein, wobei unter geregelten Takt „Gavotten, Sarabanden und Menuette" fallen, „Villanellen" dagegen unter freien Takt:

L'art de bien chanter (Paris 1679): Il y a aussi de certains petits Airs, qui sont ou d'vne Mesure reglée, comme sont les Gauottes, Sarabandes, Menuets, ou d'vne Mesure libre, comme sont les Vilanelles... (105).

A. Phérotée de La Croix leitet den Ausdruck Villanella vom Span. ab und versteht darunter ein Hirtenlied; dabei hat er offensichtlich die Erklärung der span. Bezeichnung Villancico (ein Lied, das mit der ital. Ballata vergleichbar ist) von Rengifo übernommen und als „Vilanelle" ins Franz. gebracht:

L'art de la Poësie frç. et lat., avec une idée de la musique (Lyon 1694): *La Vilanelle*, qui vient de l'Espagnol *Vilano*, est une chansòn de Berger, ou pieuse ou galante; amoureuse ou pastorale: Et comme dit un fameux Poëte Espagnol, *Es un genero de copla que solamente se compone para se cantalo*; Rengifo Poëtique, c. 40 (331);
J. D. Rengifo, *Arte poetica espagnola*... ([Salamanca 1592] NA Barcelona 1759): Villancico es un genero de Copla, que solamente se compone para ser cantado. Los demàs Metros sirven para representar, para enseñar, para descrivir, para historia, y para otros propositos; pero este solo para la Musica. En los Villancicos hay cabeza, y pies: la cabeza es una Copla de dos, ò tres, ò quatro versos, que en sus Batallas llaman los Italianos repeticion, ò represa, porque se suele repetir despues de los pies (44).

J. Bonnet, der La Croix zitiert, hält auf die Frage, was eine Villanella sei, die Definition von La Croix für schlecht und erklärt seinerseits den Begriff Villanella als Lied mit einem freien Versmaß. Zur Zeit Heinrichs IV. seien solche Lieder sehr in Mode gewesen, die aber nun vorüber sei:

Histoire de la musique et de ses effets... (Paris 1715): Qu'est ce que c'est, Monsieur, que des *Villanelles*? Bacilly l'explique-t-il? ...Non, Madame, quoiqu'il eût dû nous donner une idée d'une chose mal connue. La Croix... l'explique & l'explique mal dans son Art de la Poësie Françoise. Les Villanelles sont des Chansons d'une certaine mesure libre & dont tous les couplets finissent par un refrain, peu changé. Cela étoit fort à la mode, vers le Régne de Henri quatriéme, mais la mode en est passée (97).

Auch S. de Brossard führt, wie Kircher, beim „natürlichen", kunstlosen, melismatischen Stil den Ausdruck Villanella an, nennt aber darunter außer der Ariette auch noch das Vaudeville:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Stilo*: Stilo Melismatico. C'est un Stile *naturel* que tout le monde peut chanter presque sans art, il est propre pour les *Ariettes*, les *Vilanelles*, les *Vaudevilles*, etc. (116).

Bei J. G. Walther erscheint das Begriffswort Villanella in der Bedeutung von Bauernlied, wobei mit den gleichendenden Versen oder Absätzen wohl jeweils durchgehend weibliche oder männliche Versendungen gemeint sind. Er verwendet dieselben ungewöhnlichen Bezeichnungen Vilatella und Village als Synonyme für Villanella wie Praetorius (vgl. oben, I. (1)):

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): *Villanella* oder *Vilatella* (ital:) *Village* (gall:) ein Bauer-Liedlein (ed. P. Benary, 56);
WaltherL (Lpz. 1732): *Villanella* (ital.) *Villanelle* (gall.) s. f. ein Bauren-Lied, dessen Verse oder Absätze sich immer auf einerley Art enden (635).

Diese Definition findet sich in der Folgezeit bei manchen Autoren in ähnlicher Weise wieder, etwa bei D. G. Türk:

Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer u. Lernende (Lpz. u. Halle 1789): *Villanella*, ein Bauernlied, dessen Strophen sich alle auf einerley Art endigen (403).

Im Art. *Gassenhauer* der *Dtsch. Encyclopädie* wird die Bezeichnung Vilanelle in Abhebung vom Wort Vaudeville (→ *Vaudeville*) erwähnt und in Zusammenhang mit dem Ausdruck Gassenhauer (→ *Gassenhauer* III. (1)) gebracht:

Dtsch. Encyclopädie oder Allgemeines Real=Wörterbuch aller Künste u. Wiss. XI (Ffm. 1786): Ueber die Herleitung des Worts Gassenhauer und Vaudevilles ist man nicht einig. Jenes soll von dem Hauen der Studenten auf den Gassen den Namen haben. Die französische Benennung soll zur Zeit Franz I. aufgekommen seyn, da Olivier Basselin, ein Walkmüller zu Vire in der Normandie, diese Art Lieder erfunden haben soll; man habe sie daher vaux de Vire genannt, weil sie in dem vaux oder Thal zu Vire gesungen worden, im Unterschied der *Vilanelle*, einem Dorfliede. Man pflegt auch die Melodie eines solchen Liedes einen Gassenhauer zu nennen (92).

R. G. Kiesewetter assoziiert mit dem Ausdruck Villanella die Konnotation „leichtfertiger Gesang". Außerdem berührt er die Frage, inwieweit der Ausdruck Villanella beim Volk bekannt war, oder ob er von Anfang an eine volkstümelnd artifizielle Form bedeutete:

Schicksale u. Beschaffenheit d. weltlichen Gesanges (Lpz. 1841): Für Freunde eines leichteren (auch wohl leichtfertigen) Gesanges, entstanden die sogenannten *canzoni villanesche*, Villanellen oder Villoten; (der wörtlichen Bedeutung nach so viel, als Bauernlieder, obgleich weder dem Texte, noch der Weise nach, eigentliche Volkslieder)... (17).

A. Reißmann verbindet mit dem Begriff Villanella ein niederes Niveau. Er kritisiert, daß im 16. Jh. diese „leichte Unterhaltungsmusik" in Deutschland eingeführt worden sei, wobei seine Kritik nicht frei von nationalistischen Untertönen zu sein scheint:

Mendel/ReißmannL XI (Bln 1879): *Villanelle, Canzoni villanesche, Villote* bezeichnet ursprünglich einen Dörfler- oder Bauerngesang (von *villa*, Dorf — *villano*, ein Dörfler, Bauer), wie solche vom Landvolke in Italien schlichthin gesungen, wohl auch kunstlos mit Schalmeien oder Geigen begleitet wurden. Nach der Mitte des 16. und durchs ganze 17. Jahrhundert nahmen italienische Componisten sich dieser volksthümlichen Liedergattung an und — neben den gehaltvollern mehrstimmigen Madrigalen — componirten sie eine Unzahl solcher Villanellen... In

Deutschland fand das leichtfertige, frivole Wesen der welschen Villanellen am Ende des 16. Jahrhunderts ebenfalls Eingang; Uebersetzungen und Nachahmungen der italienischen Versform und Melodien wurden reichlich in der Kunstmusik lange Zeit gefunden und dem heimischen deutschen Volkslied vorgezogen, ja der herzige deutsche Volksgesang wurde durch solchen italienischen und italienisirenden Singsang zurückgedrängt, ohne dass durch dergleichen leichte Unterhaltungsmusik der Kunst nur irgend welcher Nutzen erwuchs... Die Texte dieser Villanellen im Original von italienischen Kunstdichtern wie in deutschen Nachbildungen waren nach ihrem Versbau wohl glatter und mannichfaltiger als das Volkslied, aber dem Inhalte nach das, was man eben wollte: nicht blos harmloser kecker Scherz, Humor und Zärtlichkeit wie im Madrigal fand in den Villanellen, Villoten und Canzonen *alla Napolitana* seinen Ausdruck, sondern ihr Ton war oft ziemlich derb, leichtfertig, prickelnd, stark frivol (68 f.).

(2) Im Sinne einer KOMBINATION VON GESANG UND TANZ wird die Bezeichnung Villanella von S. de Brossard (1705), J. Grassineau (1740), J.-J. Rousseau (1768) und anderen aufgefaßt.

Brossard führt unter dem Art. *Villanella* zwei Möglichkeiten der Erklärung an: Der Terminus stehe entweder für einen Bauerntanz bzw. ein Lied, auf welches die Leute vom Land tanzen, oder für einen Tanz bzw. ein Lied, bei welchem die grotesken Bewegungen, die Brossard für charakteristisch bei Bauern hält, imitiert werden. Darüber hinaus verbindet Brossard mit diesem Tanz eine spezifische Geselligkeit und Fröhlichkeit, die er mit den Adjektiven „gay" und „réjoüissant" anspricht:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *VILLANELLA*. du mot *Villanello*, qui signifie *Rustique*, *Paysan*, &c. Se traduit en François par VILLANELLE. C'est une Danse *Rustique*, ou plûtôt un *Air* ou un *Chant* propre pour faire danser les Paysans, ou pour imiter leurs figures grotesques en dansant. Il y en a de tres-jolies, elles ont je ne sçay quoy de fort *gay* & de fort *réjoüissant*. Il y a ordinairement un premier Couplet qu'on joüe d'abord *simplement*, puis dans la suite on fait dessus quantité de *variations* ou *diminutions*, &c. (218 f.).

J. Grassineau, dessen Art. dem von Brossard verwandt ist, weist allerdings nicht auf die grotesken Bewegungen hin, fügt aber noch hinzu, daß die in Rede stehenden Tänze in gewisser Hinsicht den engl. „country dances" entsprechen:

GrassineauD (London 1740): VILLANELLA, *rustick*, *peasant-like*, a sort of dance, or rather air, to which country people or peasants dance; there are some of this kind that are very agreeable, having in them something very gay and enlivening proper to the design thereof; the first copulet is usually played plain and simple, afterwards come an infinity of variations, diminutions, &c. they answer in some respects to our country dances (326).

Bei Rousseau erscheint eine ähnliche Definition. Wie bei Brossard werden die Heiterkeit des Ausdrucks und die Schlichtheit und damit Einprägsamkeit der Form hervorgehoben, wodurch sich die Ausarbeitung in Variationen anbiete:

RousseauD (Paris 1768): VILLANELLE. *s. f.* Sorte de Danse rustique dont l'Air doit être gai, marqué, d'une Mesure très-sensible. Le fond de cette Air est ordinairement un Couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des Doubles ou Variations (532 f.).

H. Chr. Koch und J.E. Häuser definieren die Bezeichnung Villanella als veralteten ländlichen Tanz mit Gesangsbegleitung:

KochL (Ffm. 1802): *Villanella*. Der Name eines veralteten ländlichen Tanzes, der mit Gesang begleitet wurde (1690); HäuserL (Meissen 1828): *Villanella*, ein veralteter ländlicher Tanz, welcher mit Gesang begleitet wurde, dessen Strophen sich alle auf einerlei Art endigen (II, 126).

Bei G. Schilling wird darüber hinaus der Ursprung des Begriffswortes Villanella irrtümlicherweise auf Spanien und Portugal zurückgeführt (vgl. ähnlich La Croix 1694, zit. oben, III. (1)):

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss. VI (Stuttgart 1838): *Villanella*, ein jetzt ganz veralteter, ländlicher Tanz, wobei auch gesungen wurde. Im 16ten und auch noch zu Anfange des vorigen Jahrhunderts war er ziemlich über halb Europa verbreitet; ursprünglich aber scheint er nur den Spaniern und Portugiesen angehört zu haben; nachgehends ward er auch in Italien eingeführt, und hier erhielt er sich am längsten. Der Name ist auch italienisch und bezeichnet eigentlich ein junges Bauernmädchen. Man wählte ihn wahrscheinlich, weil der Tanz hauptsächlich von jungen Mädchen auf dem Lande getanzt und gesungen wurde (VI, 771).

An folgendem Beleg ist bemerkenswert, daß der Ausdruck Villanella einen „italienischen und französischen Tanz" benennen soll und von der Bezeichnung canzona villanesca für „ländliche Lieder" unterschieden wird. Wie weit sich die Auffassung des Begriffs von seiner tatsächlichen Bedeutung entfernt hat, zeigt nicht nur die Vielfalt der angegebenen Bedeutungen, zu der auch die Anführung eines gewissen, bio-bibliographisch nicht verifizierbaren Roquefort beiträgt, sondern auch der Umstand, daß Hebenstreit den Ausdruck Villanella dem oberital. Gebiet zuordnet:

Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik, hg. von W. Hebenstreit (Wien 1843), Art. *Villanella*: ...ein nicht mehr üblicher ländlicher italienischer und französischer Tanz, der mit Gesang begleitet wurde (vgl. *canzoni villanesche*). Roquefort versteht unter *villanelle* auch eine Art der alten französischen Poesie in Couplets, die einen gleichen Refrain hatten, eine Art Hirtenlieder, wie die erwähnten *canzoni villanesche*, von welchen sie wohl eine Nachahmung sind (850 a);

Canzoni villanesche, ital., ländliche Lieder, die in der Dichtung den Volkston nachahmten... Man nannte sie auch *Villanelle alla Napoletana*, obgleich sie ganz eigentlich im Oberitalien einheimisch waren (121 b).

Bei L. und M. Escudier wird der Terminus Villanella als „Ancienne danse champêtre accompagnée de chant" definiert (*Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris [1844] ²1872, 481).
G. Desrat führt einen ital. und einen span. Ursprung für das Begriffswort Villanella an. Seine Bedeutung erläutert er im Sinne eines alten Dorftanzes, dessen Musik sehr heiter sei und den Branles von Poitou ähnele. Die Herkunft des Ausdrucks erklärt er einerseits mit dem ital. Wort villanella („bäuerlicher Tanz"), andererseits mit dem span. Wort vilano („Bauer"):

Dictionnaire de la danse (Paris 1895): Villanelle. Ancienne danse de village dont la musique, écrite en deux temps, était très gaie et rappelait les branles du Poitou. Étant souvent chantée, elle avait ordinairement un couplet servant de thème original et revenant à chaque reprise de la danse. Le mot vient de l'italien *villanela*, qui signifie danse rustique, et en même temps de *vilano*, en espagnol un paysan (368).

(3) Vereinzelt wird der Terminus Villanella im 18. Jh. auch auf einen TANZSATZ IN DER INSTRUMENTALMUSIK bezogen.
Als kompositorischen Beleg gibt es bei G. Ph. Telemann 1736 in der D-dur-Ouvertüre als 5. Stück eine *Villanelle*.
J. le Rond d'Alembert zählt in einem Kap. *Définitions des différens airs* Bezeichnungen verschiedener Tanzsätze — wie „Chaconne", „Passacaille" und „Sarabande" — auf, darunter auch den Ausdruck „Vilanelle", welchen er als eine Art heiterer Chaconne erklärt, die im Tempo lebhafter ist als die gewöhnliche:

Elemens de musique, theor. et prat. (Paris 1752): La *Vilanelle* est une chaconne un peu gaie, d'un mouvement un peu plus vif que la chaconne ordinaire (169).

Auch J. Lacassagne erwähnt unter verschiedenen Tanzsätzen den Begriff „Vilanelle" als „eine Art lebhafter Chaconne":

Traité général des élémens du chant (Paris 1766): La *Vilanelle* est aussi une espece de Chaconne Gaie (146).

IV. Der Begriff der Villanella findet ERNEUTE KOMPOSITORISCHE BERÜCKSICHTIGUNG SEIT MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS. Seit H. Berlioz wird er hauptsächlich in Frankreich als Bezeichnung für Titel unterschiedlichster Musikstücke vom Lied bis zum Orchesterwerk verwendet.
Berlioz übernimmt in seinen *Nuits d'été*, die er 1840/41 nach Gedichten von Th. Gautier für Solostimme mit Klavier komponiert und 1856 für Orchester instrumentiert, für das erste Stück die Benennung *Villanelle*.
In E. Chabriers *6 mélodies* (1890) trägt das erste Lied den Titel *Villanelle des petits canards* nach einem Gedicht von R. Gérard.
Ch. Koechlin hat zwei Lieder komponiert, deren Gedichte von L. de Lisle *Villanelle* genannt sind: *Dans l'air léger* und *Le temps, l'etendue et le nombre* (1900/01).
Bei C. Saint-Saëns findet sich unter den *Vieilles chansons* (1921) ein Lied mit der Bezeichnung *Villanelle* nach einem Gedicht von V. de la Fresnaye.
Außer als Bezeichnung für ein Lied wird die Überschrift Villanella auch für Klavierkompos. verwendet:
J. Raff nennt eines seiner Stücke für Klavier solo op. 89 *Villanelle* (1859).
B. Godard hat sechs Klavierstücke komponiert, die er insgesamt als *Villanelles* bezeichnet (1877).
Vereinzelt begegnet die Bezeichnung Villanella bei Stücken für ein Instrument mit Klavierbegleitung: Von P. Dukas ist eine *Villanelle* für Horn und Klavier (1906) überliefert.
Bei F. Poulenc findet sich ein Stück für ein Blasinstrument und Klavier (1934), das den Titel *Villanelle* trägt.
Einmal wird sogar eine symphonische Dichtung so benannt: Ch. M. Loeffler betitelt ein dramatisches Poem für Orchester, op. 9, nach einer Dichtung von M. Rollinat *La villanelle du diable* (1901), wobei der Titel nicht eindeutig ist; man kann ihn einerseits mit „Teufels(-bauern)mädchen" oder andererseits mit „Teufelsvillanella" im Sinne von „Teufelstanz" übersetzen, was in beiden Fällen seltsam verstiegen anmutet, wenn man bedenkt, daß der Terminus Villanella ursprünglich ein einfaches Lied bezeichnete.

Lit.: G. M. MONTI, Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli, Città di Castello 1925; F. VATIELLI, Arte e vita mus. a Bologna, Bologna 1927; B. M. GALANTI, Le villanelle alla napolitana, Florenz 1954; G. REESE, Music in the Renaissance, New York (1954) ²1959; E. GERSON-KIWI, Sulla genesi delle canzoni populari nel '500, in: In Memoriam Jacques Handschin, hg. von H. Anglés, Straßburg 1962; E. FERRARI BARASSI, La villanella napoletana nella testimonianza di un letterato, Nuova RMI II, 1968, 106 ff.; D. G. CARDAMONE, The Debut of the Canzone Villanesca alla Napolitana, Studi musicali IV, 1975, 65 ff.; DIES., Forme mus. e metriche della canzone villanesca e della villanella alla napolitana, Rivista ital. di Musicologia XII, 1977, 25 ff.; DIES., The *canzone villanesca alla napolitana* and Related Forms, 1537—1570, Ann Arbor, Michigan 1981.

Frauke Schmitz, Freiburg i. Br. 1989

Virelai

franz., urspr. vireli, virenli, von virer drehen und dem Personalpronomen li (Littré, Scheler, Voretzsch) oder urspr. Ausruf ohne Bedeutung, eine Art Refrainjodler (Schultz-Gora), onomatopoetische Bildung von der gleichen Art wie dorenlot und vaduri, die ebenfalls als Bezeichnungen poetisch-mus. Gattungen gebraucht worden sind (Lavoix, P. Meyer, G. Paris, Jeanroy, Darmesteter, Gennrich). Die Entscheidung für die eine oder die andere Etymologie hängt ab von der bis heute ungeklärten Priorität der Bedeutung Tanz (I.(1)) oder Lied (I.(3)). Neben vireli tritt schon im 13. Jh., wohl unter dem Einfluß von lai Lied, die Form virelai (virlai; Pfuhl, G. Paris). Seit dem 14. Jh. wird virelai nur noch in der Bedeutung Lied (I.(3)-VI.) und vireli (viroly) nur noch in der Bedeutung Tanz (I.(1)) oder Tanzveranstaltung (I.(2)) gebraucht.

I. Seit der 2. Hälfte des 13. Jh. ist vireli in drei Bedeutungen nachweisbar.
(1) In den Wendungen faire le vireli oder faire grand vireli bezeichnet vireli einen TANZ.
(2) In der wohl schon abgeleiteten Wendung aller au vireli bezeichnet vireli eine TANZVERANSTALTUNG.
(3) Daneben werden vireli und virelai im Sinne von TANZLIED gebraucht.

II. Seit der Zeit Guillaume de Machauts (um 1300 bis 1377) bezeichnet virelai EINE DER DREI „FESTEN FORMEN" („FORMES FIXES") UND HAUPTGATTUNGEN DER GESUNGENEN ODER GESPROCHENEN LYRIK.

III. Im 15. Jh. wird unter virelai ein IN DER REGEL RONDEAUARTIGES LIED LÄNDLICHEN CHARAKTERS verstanden. Weitgehend synonym wird die Bezeichnung BERGERETTE gebraucht.

IV. Seit der 2. Hälfte des 15. Jh. wird unter virelai eine ART LAI verstanden.

V. Wohl seit dem frühen 16. Jh. wird unter virelai ein URSPRÜNGLICH FATRASARTIGES LIED ODER GEDICHT verstanden.

VI. Bei dem engl. Dichter G. Gascoigne (1575) bezeichnet verlay ein REIMSCHEMA FÜR UNSTROPHISCHE VERSDICHTUNGEN IN ZEHNSILBLERN.

I. Seit der 2. Hälfte des 13. Jh. ist vireli in drei Bedeutungen nachweisbar.

(1) In den Wendungen faire le vireli oder faire grant vireli bezeichnet vireli einen TANZ. Dieser ist nirgends näher beschrieben; doch lassen die Belege erkennen, daß es sich um eine ganz bestimmte Bewegungsweise handelt. So heißt es in dem anon. Roman *Claris et Laris* (13. Jh.) von einem Pferd, es tanze zu stolz und vollführe einen wahren vireli:

Escuiers, le mien [sc. cheval] te donrai; / Molt eschange te ferai, / Car il dance trop fierement, / Le virenli fet voirement! (ed. J. Alton, Bibl. d. Litterarischen Vereins in Stuttgart Nr. 169, Tübingen 1884, 627: V. 23357-60).

Auf eine präzise Vorstellung vom vireli deutet auch die Bemerkung im Visitationsbericht des Rouener Erzbischofs Odo Rigaldus vom 22. 8. 1263, daß die Kleriker und auch Kaplane von S. Yldevert in Gornay an manchen Festen, und besonders am Nikolaustag, sich zügellos und skurril verhielten und dabei reigentanzend durch die Dörfer zögen und den vireli vollführten:

Clerici ac etiam capellani in festivitatibus quibusdam, praecipue in festo S. Nicholai dissolute et scurriliter se habebant ducendo choreas per vicos... et faciendo le vireli (zit. nach Gennrich III, 16).

Mehrfach kommt der Ausdruck in Tanzliedern und Pastourellen vor, die die Hs. Oxford, Bodleian Libr., Douce 308 (frühes 14. Jh.) überliefert. In dem Tanzlied R. 165, das ein Student (baicheleir) einem Mädchen (simple debonaire) singt, lautet der Refrain: „Macht so diesen vireli, macht ihn so!":

Faites ainsi se vireli, / faites ainsi! (ed. Gennrich I, 224).

In der Pastourelle R. 1374 heißt es: „Auf jene Seite gehen die Hirten mit großen Pfeifen. Mit der Hand ohne zu zögern nimmt jeder seine Freundin. So haben sie großen vireli gemacht":

Celle part vont li berger / a grant piperie: / par la main sans astargier / prant chascuns s'amie. / si ont fait grant vireli (ed. K. Bartsch, *Romances et pastourelles* II, 30, 48 ff.).

In der Pastourelle R. 1013 sagt ein Hirtenmädchen: „so fand ich Robin, den Artigen; den vireli machte er mir dann":

si trovai Robin lou saige / lou veireli me fist puez (ed. Gennrich I, 194).

In diesem Beleg könnte mit veireli aber auch Tanzlied gemeint sein (siehe unten, I.(3)).
Mehrfach gebraucht Jean Lemaire de Belges den Ausdruck, eindeutig in *La concorde du genre humain* (1509), wo fünf Nymphen nacheinander zum viroly jeweils ein „lay oder virelay" (vgl. unten, III. und V.) singen:

cincq belles nymphes... lesquelles..., en marchant joyeusement d'un pas unanime, se entretenoient par les mains. Si reverenderent toute la noble assistence et puis, d'une voix clere entendable, chanterent au viroly, chascun à son tour, ung lay ou virelay tel que vous orrez (ed. P. Jodogne, Brüssel 1964, 73).

Doch dürfte der Ausdruck auch in den übrigen Belegen (in denen er konstant als Teil der Wendung danser au viroly auftritt) in diesem Sinn (und wohl nicht im Sinne von Tanzveranstaltung [siehe unten]) gemeint sein:

Chansons de Namur (Antwerpen 1507) 6: Faictes chapeaux, dansez au viroly (ed. J. Stecher, *Œuvres de Jean Lemaire de Belges*, Löwen 1882-91, IV, 295);
Illustrations de Gaule, et singularitez de Troye I (Lyon 1510): les bergeres meirent sus, dictiers et chansonnettes seruans à la louenge du tresbeau et tresuaillant Paris, et les dancerent au viroly: et les pastoureaux les iouerent sur leurs douces musettes (ibid. I, 162);
maintes bergerettes ses voisines... luy [sc. Paris] feissent beaucoup de familiarité, et de beaux semblans: en le requerant et semonnant souuentesfois de chanter auec elles, dan-

cer au viroly, ou iouer de la harpe, ou faire quelque autre esbatement (ibid. I, 145).

(2) In der wohl schon abgeleiteten Wendung aller au vireli (zum vireli gehen) bezeichnet vireli eine TANZVERANSTALTUNG. So heißt es in Adenet li Rois Roman *Bueves di Commanchis* (um 1270):

V. 26: ...Crucados ala au vireli (ed. A. Henry, *Les œuvres d'Adenet le Roi* II, 41).

Das sich motet nennende, neunstrophige geistliche Lied R 836 mit dem Refrain „Vierge Marie!" stellt den ausgestreckten Armen des Gekreuzigten die derjenigen gegenüber, die zum vireli gehen:

Strophe 9: Entre vous qui vos bras tendez / Et qui alez au vireli, / Vostre createur regardez, / Qui por vous les siens estendi (ed. Fr. Noack, *Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain u. Strophengrundstock in d. refrainhaltigen franz. Lyrik*, hg. v. E. Stengel, Abh. aus d. Gebiete d. romanischen Philologie XCVIII, Marburg 1899, 152, 57-60).

In Watriquets Dit *Des trois dames de Paris* (1320) singen die drei Damen jede ganz laut: „Ihr Lieben, zum vireli gehe ich weg":

V. 162-164: Et Druins hors de l'uis les glice, / Chantant chascune à haute vois: / „Amours, au vireli m'en vois!" (ed. A. Scheler, *Dits de Watriquet de Couvin*, Brüssel 1868, 386).

In E. Deschamps Ballade *Compains, je suis en dolereus parti* heißt es: „Sechs oder acht Tage geht meine Frau ohne mich geschmückt weg zum virely tanzen":

Six ou huit jours s'en va au virely / Dancer, sans moy, ma femme en parement (ed. A. Queux de Saint-Hilaire, *Œuvres complètes d'E. Deschamps* V, 91).

(3) Daneben werden vireli und virelai im Sinne von TANZLIED gebraucht. In der Pastourelle R. 2084 des Trouvère Jehan de Renti dürfte sich das Wort virelai am Ausgang jeder Strophe zwar zunächst auf den jeweils unmittelbar folgenden Refrain „Sus sus au virellin, sus sus au virelai" („Auf, auf zum virellin, auf, auf zum virelai") beziehen; doch steht dieser dann eben pars pro toto für das Tanzlied, von dem in jeder Strophe die Rede ist:

Et Bernès se va vantant / K'il dira du virellai: / Sus sus au virellin, sus sus au virellai. // ... Ki orront le virelai: / Sus... // ... vos k'irés cointoiant / Par amours le virellai: / Sus... // ... Berneçon, qui va chantant / As danses le virelai: / Sus... // ... La li apris tout esrant / La note du virelai: / Sus... // ... Li aprent le virellai: / Sus... // ... Saciés c'adon n'oi talant / De chanter du virelai: / Sus... (ed. J. Spanke, Zs. für franz. Sprache u. Lit. XXXII, 206 f.).

Während der Herausgeber Spanke den Refrain mit seinem Wechsel virellin-virelai als „fioritura musicale" anspricht, d. h. wohl diesem Wechsel rein klangspielerisch-onomatopoetischen Charakter zuspricht, hält Gennrich III, 19 eine semantische Differenzierung von virelin und virelai für möglich und versteht unter virelin Tanz und unter virelai Tanzlied. – In *La chastelaine de St. Gille* (13. Jh.), einer Dichtung aus 35 Strophen, die alle in einen eigenen Refrain münden und mit einem Teil des jeweils vorausgehenden Refrains beginnen, besagen der Refrain der 26. und der Beginn der 27. Strophe: „Schöne, tanzt doch, ich bitte Euch darum und werde Euch das Tanzlied machen. – Das Tanzlied Euch zu machen ziemt sich":

Bele, quar balez, je vous en pri, / et je vous ferai le virenli. // Le virenli vous covient fere (ed. O. Schultz-Gora, *Zwei altfranz. Dichtungen*..., [2]Halle 1911, 44: 234-236).

Tanzlied statt Tanz meint vireli vielleicht auch in jenem oben unter I.(1) zit. Vers aus dem Lied R. 1013 „lou veireli me fist puez". – Ausführlicher zu behandeln ist ein Beleg aus Adenet li Rois Roman *Cléomadés* (zw. 1274 u. 1282), in dem es von einem Lied (chansonette) heißt, es sei „nach Art des vireli gemacht":

V. 5529-41: A maniere de vireli / la [sc. chansonette] fist [sc. Clarmondine], car il li plot ainsi. / De li fu tost li chans trouvez / et li dis tés que ja l'orrez: // Revenez, revenez, / dous amis, trop demorez. / Trop longuement m'oubliez! / Revenez, revenez! / Fine Amour, car le hastez, / priez li ou commandez: / Revenez, revenez, / dous amis, trop demourez (ed. A. Henry, *Les œuvres d'Adenet le Roi* V/1, 173).

Das Lied ist wie alle sieben Lieder im *Cléomadés* ein Rondeau, wenn auch ein einreimiges wie nur zwei weitere unter diesen sieben Liedern, die aber nicht als „virelaiartig" bezeichnet werden. Gennrich III, 103-107, vermutet, daß die Melodie des Liedes, das textlich ein Rondeau ist, dem Schema des vireli entsprochen haben könnte $\genfrac{}{}{0pt}{}{\alpha\ \beta\ \gamma\ \gamma\ \alpha\beta\ \gamma\ \beta}{A^1 A^2 a A^1 a\ a\ A^1 A^2}$; doch spricht hiergegen nicht nur, daß A^1 sechs und a sieben Silben zählen (und nur in Gennrichs Fassung isometrisch sind), sondern auch, daß virelai vor Machaut keine feste Form bezeichnet. Weitaus plausibler deutet Gennrich III, 19, „a maniere de vireli la fist" in dem Sinn, „daß das Lied so ‚gemacht' wurde, daß es zum vireli-Tanz dienen konnte"; und der *Cléomadés*-Herausgeber A. Henry denkt dabei sehr einleuchtend an den Rhythmus dieses Liedes (689 f.). – Probleme wirft auch der Refrain der 3. Strophe von Ballette 53 des Chansonnier Oxford Douce 308 auf, der besagt, „daß dieses virelis, das ich gefunden habe, mir von Liebe kommt":

... vuel dire par amistei / Et par dousor: / (Ke) Cis virelis ke j'ai troveit / Me vient de d'amor (ed. E. Stengel, *Der Strophenausgang in d. ältesten franz. Balladen*, Zs. für franz. Sprache u. Lit. XVIII, 1896, 90).

Dem Herausgeber zufolge bezieht sich virelis auf den Refrain selbst (ibid. 91, Anm. 8), so wie auch chansonette in der 1. Strophe auf deren Refrain verweise. Ebenso möglich, ja wahrscheinlicher ist es, daß virelis das ganze Lied meint – zumal angesichts des Verbs trouver, das eher auf Erfindung als auf Zitat deutet. Mit dieser Auffassung sind zwei Bemerkungen zu verknüpfen: 1) Das Lied als Ganzes nähert sich insofern der späterhin mit virelai bezeichneten Form an, als seine Strophen aus zwei Stollen und – nach einem der letzten Stollenzeile analog gebauten Vers – einem dem jeweiligen Refrain analogen Abgesang mit nachfolgendem Refrain bestehen (Schema: $\genfrac{}{}{0pt}{}{abc\ abc\ c\ xy\ XY}{s\quad s\quad c\ \ r\ \ R}$; s = Stollen, r = Abgesang, R = Refrain). Wäre also hier, d. h. in der Gleichheit von Abgesang und Refrain, der Ursprung des Virelai als fester Form (siehe unten, II.) zu greifen? 2) Der wechselnde Refrain des Liedes und die dadurch bedingte Variabilität des Abgesangs veranlassen zur Frage, ob das Liedganze tatsächlich ein Tanzlied sein kann, ja wie es überhaupt mit der

mus. Seite steht. Terminologisch wichtiger ist die Frage nach dem Tanzliedcharakter: wird dieser verneint, so heißt das zugleich, daß virelis nunmehr auch schon Lieder bezeichnen kann, die keine Tanzlieder sind, daß sich also schon jetzt die betreffende Gattung von dieser Funktion emanzipiert hätte. – Eindeutig ein Lied scheint an folgender Stelle der Motette [335] gemeint; denn im Kontext ist immerzu die Rede davon, daß die Liebe den Mut gibt, schöne Lieder erklingen zu lassen. Daß der Text in eine Folge von Refrains mündet, deutet möglicherweise darauf hin, daß es sich beim vireli um ein Tanzlied handelt, das ja am ehesten Gelegenheit bietet, sich der Geliebten zu nähern:

Amors vaint tot fors cuer de felon, Ce voit on bien par raison. Mainte bele chançon, Maint biau dit, maint conduit Par son deduit Est mis en son. Amors fet chanter seri Au damisel poli Com cil qui sont d'amors tuit resjoï; Si di Qu'amor fet cuer esbaudir, Faire le vireli (ed. G. Raynaud, *Recueil de motets frç. des 12e et 13e siècles*, Paris 1881-83, I, 10).

Falls folgende Stelle bei Elias Salomonis tatsächlich auf den hier behandelten Terminus zu beziehen ist, deutet sie auf ein rasches Tempo des vireli:

Scientia artis musicae (1274): Sed non propter hoc tu minor, qui cantabis, festines punctos et cantes lo vireli expungendo cantum organicum seu Lombardos deridendo (GS III, 212; zum cantus Lombardorum vgl. ibid., 60a, sowie Anon. 4, BzAfMw IV, 79).

*

Exkurs: In dieser Hinsicht entspräche das vireli der gesungenen ductia bei Johannes de Grocheo, die dieser als leicht und schnell im Auf- und Abstieg schildert. Das als Beispiel genannte Lied *Chi encor querez amoretes* ist möglicherweise mit dem in Hs. Paris, Bibl. Nationale, lat. 15131, f. 181d, überlieferten Refrain Gennrich Nr. 607 = v. d. Boogaard Nr. 355 bzw. mit dem Lied, zu dem dieser zu ergänzen wäre, zu identifizieren:

Ductia vero est cantilena levis et velox in ascensu et descensu, quae in choreis a iuvenibus et puellis decantatur, sicut gallice *Chi encor querez amoretes* (ed. Rohloff 132: 121).

*

II. Seit der Zeit Guillaume de Machauts (um 1300 bis 1377) bezeichnet virelai EINE DER DREI „FESTEN FORMEN" („FORMES FIXES") UND HAUPTGATTUNGEN DER GESUNGENEN ODER GESPROCHENEN LYRIK (Formschema: R ssrR ssrR ssrR; R = Refrain, s = Stollen, r = Abgesang [tierce], der metrisch-reimtechnisch und musikalisch dem Refrain entspricht). Machaut selbst und sein Schüler E. Deschamps ziehen zwar die Bezeichnung chanson baladée vor; doch ist die Bezeichnung virelai die üblichere:

Machaut, *Remède de Fortune* (vor 1349), v. 3448-50 (zit. unten);
Voir-Dit (zw. 1361 u. 1365), v. 3559 u. 3573-3579: Par acort soupames ensemble / ... / Là fumes servi de dous lais, / D'entremés, & de virelais, / Qu'on claime chansons baladées, / Bien oÿes, bien escoutées, / Et de tout le fait de musique, / Tres-bien & tres-proprement; si, que / On ne savoit auquel entendre (ed. P. Paris 150 f.);
Prologue V, 12-16: ... dis, chansonettes, / Doubles hoqués, & plusieurs lays, / Motes, rondiaus et virelais, / Qu'on claimme chansons baladées, / Complaintes, balades entées (ed. E. Hoepffner, *Œuvres de Machaut* I, 6);
Deschamps, *Art de dictier* (1392, zit. unten).

Dabei sind beide Bezeichnungen sinnvoll: Nimmt die Bezeichnung chanson baladée mit ihrer noch zu erörternden Bedeutung auf die formale Verwandtschaft mit der Ballade Bezug (Dreistrophigkeit; Barform; Ausrichtung des Abgesangs auf den Refrain, die hier freilich in einer völligen Angleichung des Abgesanges an den Refrain besteht), so die schon bisher im Sinne von Tanzlied (vgl. oben, I. (3)) gebrauchte Bezeichnung virelai auf diese Funktion. Tanz zum Virelai wird sowohl von Machaut als auch von J. Froissart bezeugt:

Remède de Fortune, v. 3447-3504: ... sans delay / Encommensai ce virelay / Qu'on claimme chanson baladée; / Einsi doit elle estre nommée: / „Dame, a vous ..." / Après ma chanson commansa / Une dame qui la dansa, / Qui moult me sembloit envoisie, / Car elle estoit cointe et jolie. / Si prist a chanter sans demeure: / „Dieus, quant venra li temps et l'eure / Que je voie ce que j'aim si?" / Et sa chanson fina einsi (ed. Hoepffner II, 126-128; eine Miniatur zu „Dame, a vous ..." in Hs. Paris, Bibl. Nationale, frç. 1586, f. 51, zeigt einen Reigentanz [Abb. in MGG, Art. *Chanson*, Sp. 1043/44]);
Froissart, *La prison amoureuse* (1371/72), V. 401-409: Et quant li menestrel cessoient, / Les dames pas ne se lassoient, / Ains caroloient main à main / Tout le soir jusqu'à l'endemain. / Et quant chanté li une avoit / Un virelay, on ne savoit / Encores s'il avoit fin pris, / Quant uns aultres estoit repris / Ou de dame ou de damoiselle (ed. A. Scheler, *Œuvres de Froissart. Poésies* I, 223).

Ein typisches Tanzlied ist auch das Virelaibeispiel der *Règles de la seconde rhétorique* (zw. 1411 u. 1432, ed. Langlois 19 f.). Es bezeichnet sich selbst als ein solches (virelay) und fordert die Geliebte zum Singen und Tanzen auf. Als eine sehr tanzliedgemäße Besonderheit weisen die beiden Stollen in ihrem Inneren einen Einschaltrefrain auf; das Formschema lautet (R = Refrain, s = Stollen, r = refrainanaloger Abgesang, E = Einschaltrefrain):

$$\underbrace{A_7B_8A_7B_8A_5}_{R} \qquad \underbrace{c_7c_5\overbrace{D_4D_6}^{E}d_7}_{s} \qquad \underbrace{c_7c_5\overbrace{D_4D_6}^{E}d_7}_{s}$$

$$\underbrace{a_7b_8a_7b_8a_5}_{r} \qquad \underbrace{A_7B_8A_7B_8A_5}_{R}$$

Zum Tanzlied eignet sich das Virelai formal dadurch, daß der Refrain der ganzen Strophenfolge vorausgeht. Dies läßt sich wohl daraus schließen, daß Machaut in einer Umschreibung der Virelai-Form (er gebraucht die Bezeichnung virelai nicht) hervorhebt, daß der Refrain der Strophenfolge vorausgeht, wie es beim Gesang zum Tanz üblich sei:

Le Jugement dou Roy de Navarre (um 1370), V. 4184-88: ... une chanson / De trois vers et un refrein / ... / Qui par le refrein commanse, / Si comme on doit chanter à danse (ed. Hoepffner I, 281).

Die Eignung, ja Zugehörigkeit der Virelai-Form zum Tanz bezeugt auch die Bezeichnung caroles für einen Teil der Gedichte dieser Form bei Charles d'Orléans (1394-1465; ed. P. Champion, *Poésies de Ch. d'Orléans*, Paris 1923/27, I, 287-290; zum Tänzerischen nicht nur des Versrhythmus, sondern auch der Vorstellungen, sowie zur zyklischen Zusammen-

gehörigkeit der ersten drei caroles siehe Poirion 1965, 349f.).
Was den Ausdruck chanson baladée betrifft, erklärt ihn E. Deschamps damit, daß der Refrain aus einer Ballade stamme. Doch ist die Verwendung von Balladenrefrains in Virelais weder nachgewiesen noch sehr wahrscheinlich, da der Refrain eines Virelai in der Regel viel mehr Verse umfaßt als der einer Ballade. Vielleicht aber meint die Formulierung bei Deschamps gar nicht dies, sondern daß der Refrain in gleicher Position wie in einer Ballade erscheint; baladée hieße dann „der Balladenform nachgebildet" und bezöge sich (wie oben schon gesagt) auf die Barform der Strophe und die Ausrichtung des Abgesangs auf den ihm folgenden Refrain. (In ähnlicher Weise scheint Jacobus Borbo das Epitheton baladono/baladenc zu gebrauchen, wenn er dem rondell baladenc einen „ingressus de balada cum aperto et clauso" [und einen „regressus de canço"] zuspricht [*Illuminator*, 1453, ed. F. A. Gallo, *Musica, poetica e retorica nel quattrocento: l'Illuminator di Giacomo Borbo*, Rivista ital. di Musicologia X, 1975, 81: I, 14] und die Form so als Barform charakterisiert.) Übrigens scheint auch Deschamps die Bezeichnung virelay damit in Verbindung zu bringen, daß der Refrain der Strophenfolge vorausgeht:

Art de dictier: ...chançon baladées, qui sont ainsi appellées pour ce que le refrain d'une balade sert tousjours par maniere de rubriche a la fin de chascune couple d'icelle, et la chançon baladée de trois vers doubles a tousjours, par difference des balades, son refrain et rebriche au commencement, que aucuns appellent du temps present virelays (ed. Queux de St.-Hilaire, *Œuvres de Deschamps* VII, 270).

Deschamps beschreibt das Virelai als dreistrophig wie die Ballade. Jede Strophe besteht aus zwei vers (Stollenpaar und Abgesang?); und der Abgesang (tierce) gleicht dem Refrain, d. h. der letzte ver (Abgesang) soll, und so nahekommend wie nur möglich, so gestaltet werden, daß er den Refrain wiederaufnehmen kann, so wie der vorletzte Vers einer Balladenstrophe ihrem Refrain dienen muß. Der Refrain (und somit auch der Abgesang) kann vier, fünf oder höchstens sieben Verse umfassen, und die nach ouvert und clos differenzierten Stollen je drei oder zweieinhalb (nach Legrand sollen diese die gleichen Reime wie der Refrain verwenden, was tatsächlich oft der Fall ist):

Deschamps, *op. cit.*: Après s'ensuit l'ordre de faire chançons baladées, que l'en appelle virelais, lesquelz doivent avoir trois couples comme une balade, chascune couple de deux vers, et la tierce semblable au refrain, dont le derrain ver doit, et au plus près que l'en puet, estre servant a reprandre ledit refrain, ainsi comme le penultime vers d'une couple de balade doit servir a la rebriche d'icelle. Et est assavoir que virelais se font de plusieurs manieres, dont le refrain a aucunefois .IIII. vers, aucunefois .V. aucune fois .VII., et est la plus longue forme qu'il doye avoir, et les deux vers après: le clos et l'ouvert, doivent estre de .III. vers ou de deux et demi, brisiez aucunefoiz, et aucunefoiz non. Et le ver après doit estre d'autant et de pareille rime comme le refrain (ibid. 281);
J. Legrand, *Des rimes* (vor 1405) 12: Oultre plus, aucuns ditz sont appelez virelais, lesquelz se font de diverses manieres; toutefois, a mon advis, la commune façon si est de fere ung vers a pluseurs couples, et puis fere deux vers fondez sur les rymes du premier ver, lesquelz deux vers, qui veult, peuent estre de pluseurs couples; et puis après on doit fere ung vers semblable au premier, et finalement le premier se doit recorder. Et ainsi tousjours on doit proceder (ed. Langlois 5f.).

Die von Deschamps geforderte ouvert-clos-Differenzierung der beiden Stollen wird von ihm in der Syntax des Textes (Enjambement bei ouvert) realisiert (vgl. seine Beispiele, loc. cit., 281-284). Eine derartige Stollendifferenzierung meint wohl auch Borbo, wenn er einen völligen Satzschluß in der Strophenmitte fordert. Allerdings bleibt bei ihm unklar, ob der (von ihm nicht erwähnte) Refrain in den angeblich acht Versen (pedes) dieser Form enthalten ist:

op. cit.: Virolay quid sit primo dicam: est enim octo pedum pulcra ordinacio, ita quod in medio coppule perfectam sentenciam requiescere faciat; et si ignoras quid sit coppula, est enim recta metrorum adiunctio (ed. Gallo 80: I, 4).

Doch ist die Stollendifferenzierung auch oder vor allem eine Angelegenheit der mus. Gestaltung. Die Musiklehre kennt aber auch eine Unterteilung der Refrainmelodie in zwei gleiche Hälften mit ouvert-clos-Differenzierung. Sie bezeichnet die hierbei entstehende Form als virondellus duplex, während sie bei bloßer Stollendifferenzierung von virondellus simplex spricht:

Regula ad faciendum ballatam, rondellum et virondellum ut sequitur, in: Hs. Sevilla, Bibl. Capitular Colombina, 5.2.25 (15.Jh.): Item virondellus simplex habet clausum ante [sc. im Refrain und Abgesang] / apertum et clausum retro [sc. im Stollenpaar]. Item virondellus duplex habet dimidium apertum et clausum ante (zu tilgen: et apertum ante) et retro (f. 66; vgl. Egidius de Murino, CS III, 128b);
der Anon. Philadelphia II beschreibt nur die Stollendifferenzierung: Differentia est inter motetos, ballados, vireletos et rondellos et fugas... omnes sunt vireleti, qui non habent in primo versu [= Refrain und Abgesang] clausulum nec overtum, sed in secundo versu [= Stollenpaar] habent clausulum et overtum, et apparet in verbis sicut *Je languis* et *Mais quil vous viengne* et in omnibus aliis sic compositis (ed. Staehelin, AfMw XXXI, 1974, 239; zu den Beispielen ibid., 240);
der Anon. Breslau (15.Jh.) beschreibt nur den Fall der ouvert-clos-Differenzierung sowohl im Refrain als auch im Stollenpaar: Item sciendum: differentia est inter mutetum, rondellum, piroletum, baladam, stampaniam sive stampetum, katschetum et rotulum... Sed piroletum est, quod habet duas partes et in qualibet parte habet duas clausuras sicud est *musica frawein*, que alio nomine dicitur *Tonat agmen*; similiter *Salue mundi domina etc.* (ed. Wolf, AfMw I, 1918/19, 336a);
vgl. Anon. Melk (1462): Sed viroletum sic cognoscitur, quia habet tantum duas partes et in qualibet parte clausuram, sicud illud: *Tonat agmen celestis curie* (CSM 14, 30: IX, 15; zum Beispiel ibid., 10).

Die terminologische Unterscheidung von virondellus simplex und duplex ist insofern bemerkenswert, als sie den Rang des Refrains für das Virelai erkennen läßt, bleibt aber immer noch hinter den praktischen Möglichkeiten zurück. So gibt es unter Machauts komponierten Virelais 1) solche ohne jede ouvert-clos-Differenzierung, 2) solche mit Stollendifferenzierung, 3) solche mit ouvert-clos-Differenzierung sowohl im Refrain wie im Stollenpaar und 4) solche mit ouvert-clos-Differenzierung allein im Refrain, wobei sich in den Rubriken 1) und 3) jeweils auch Beispiele für einen mehr oder weniger ausgeprägten „Rücklauf" finden. Überdies konkurriert mit dieser

mus. Terminologie eine poetische, die sich an der Versezahl orientiert. So weist bei einem Anon. des früheren 15. Jh. das Beispiel für ein „simple virelai" (das oben zit. Tanzlied) einen fünfzeiligen Refrain und das Beispiel für ein „double virelai" einen zehnzeiligen Refrain und fünfzeilige Stollen auf (*Règles de la seconde rhétorique*, ed. Langlois 19f. u. 60; vom double virelai sind nur der Refrain und der erste Stollen ausgeführt, worauf der Anon. ausdrücklich hinweist). In nochmals anderer Bedeutung werden die Ausdrücke simple und double virelai seit der 2. Hälfte des 15. Jh. gebraucht (siehe unten, III. und V.).

*

Exkurs: Angesichts der ouvert-clos-Differenzierungen erstaunt es nicht, daß der Anon. Berkeley (um 1375) das Virelai (wie auch moteti, balade und rondelli) einer tonalen Betrachtung unterziehen will:

Restat et nunc quidem de cantibus aliis, puta motetis, baladis, et huiusmodi, de quibus tonis sive modis iudicandi fuerint aliqua declarare. Sit igitur finale iudicium omnium tonorum seu modorum cuiuslibet cantus, videlicet motetorum, baladarum, rondellorum, vireletorum, et huiusmodi istud (ed. O. B. Ellswood, *The Berkeley Manuscript*, Greek and Latin Music Theory II, Lincoln u. London, Nebraska 1984, 84, 7-11). –

Unter die Kantilenensätze, d. h. die im Ausgang von der Oberstimme (nicht vom Tenor wie die Motette) komponierten Sätze reiht ein Anon. wohl des frühen 15. Jh. zutreffend das Virelai ein (der Anon. aktualisiert hier wohl eine Einteilung der Sätze in Francos *Ars cantus mensurabilis* [um 1280], wobei die Kantilenensätze an die Stelle des Conductus treten):

Qui vult condere modulum [= motetum], fiat primo tenor... et qui vult condere baladam, rotundellum, viriledum, spalmodum, fiat primo discantus (f. 7'f., zit. nach M. Bukofzer, MQ XXXVIII, 1952, 38). –

Die Form, die seit der Zeit Machauts chanson baladée oder virelai genannt wird, ist schon früher und anderswo nachzuweisen, so bei Adam de la Halle, bei Jehannot de l'Escurel und im *Roman de Fauvel*, in der Oxforder Hs. Douce 308 sowie vor allem als ballata in Italien (zu letzterer → *Ballata*); manche Forscher wollen sie über die span. cantigas auf arabische Liedformen zurückführen. Dies alles ist hier nicht zu erörtern; unter terminologischem Aspekt sei nur festgehalten, daß die betreffenden Stücke bei Adam in den rondiaux, in der Hs. Douce 308 in den baletes oder balaides und bei Jehannot de l'Escurel und im *Roman de Fauvel* in den balades et chansons entez sur refrains de rondeaux enthalten sind; im *Roman de Fauvel* ist ein Lied dieser Form ausdrücklich als balade bezeichnet, was nicht nur dem Gebrauch der Bezeichnung ballata in Italien entspricht, sondern auch auf die Bezeichnung chanson baladée bei Machaut und E. Deschamps vorausweist. Diese Sachverhalte können hier nur angedeutet werden; eine breitere Erörterung ist im Art. *Ballade* vorgesehen.

*

Auch im Engl. begegnet virelai in der hier besprochenen Bedeutung, doch fast nur in der formelhaften Verbindung mit balade und rondeau sowie weiteren Gattungsbezeichnungen. So schreibt sich G. Chaucer Balladen, Rondeaux und Virelais zu:

The Legend of Good Women (um 1385): He made... many an ympne for your halydayes / That highten balades, roundeles, vyrelayes (ed. F. N. Robinson, *The Works of G. Chaucer*, London ²1957, 492: F 417-423 / G 404-411);

vgl. J. Lydgate, *Fall of Princes* (nach 1439?) I, 351-352: This said poet [sc. Chaucer], my maistir in his daies, / Maad and compiled ful many a fressh dite, / Compleyntis, baladis, roundelis, virelaies / Ful delectable to heryn and to see (ed. H. Bergen, London 1924, 10).

Doch sind von Chaucer zwar Balladen, aber kein Virelai erhalten (ein von R. Morris, *The Poetical Works of G. Chaucer* VI, 305f. herausgegebenes Virelay gehört dem Lai-Typ [siehe unten, IV.] an und dürfte somit erst lange nach Chaucer entstanden sein). Auch bei J. Gower, *Confessio amantis* (nach 1393) I, 2709 u. 2727, und bei Lydgate, *The Pilgrimage of the Life of Man* (um 1426; nach Guillaume de Deguilevilles *Pélerinage de la vie humaine*, 1330 u. 1355), 11614 ist die formelhafte Nennung von Rondeau, Ballade und Virelai nicht unbedingt als Zeugnis für engl. Virelais zu bewerten; sie läßt sich auch mit der Situation der engl. Dichtung zur Zeit dieser Autoren erklären, die ja zum Teil selbst auch franz. schrieben, jedenfalls aber von franz. höfischer Kultur umgeben waren.

III. Im frühen 15. Jh. löst sich die Gattung Virelai im Sinne des 14. Jh. auf, obschon ihre Form weiterhin gebraucht wird. Charakteristisch hierfür ist beispielsweise, daß Charles d'Orléans (1394-1465) die Bezeichnung virelai nicht mehr zu gebrauchen scheint; Lieder in Virelai-Form werden teils als caroles bezeichnet (siehe oben, II.), teils sind sie unter die rondeaux eingereiht. Letzteres entspricht der Theorie des 15. Jh., die diese Form stets zum Rondeau ins Verhältnis setzt, ja sie als eine Art Rondeau betrachtet. Unter virelai wird nun ein IN DER REGEL RONDEAUARTIGES LIED LÄNDLICHEN CHARAKTERS verstanden. So bezeichnet J. Molinet das vierzeilige Rondeau ABBA abAB abba ABBA als simple virlai und erklärt die Bezeichnung virlai mit den „Laien" (gens lais), die diese Form in ihren ländlichen Liedern gebrauchten. Der Ausdruck virlai hat nun also einen Sinn, der auch dem von Molinet nicht benutzten Terminus bergerette anhaftet (vgl. unten, *Exkurs*):

Art de rhétorique (zw. 1477 u. 1492) 27: Aultre taille de rondeaux doubles, qui se nomment simples virlais, pour ce que gens lais les mettent en leurs chansons rurales (ed. E. Langlois, *Recueil d'arts de seconde Rhétorique*, Paris 1902, 231);
ähnlich Anon., *Art et science de rhétorique* (1524/25) 41 (ibid., 291);
ein „Virelay en chancon" in Rondeau-Form, das sich selbst oder den Refrain „virelay joyeux" nennt, überliefert der *Jardin de Plaisance et Fleur de Réthorique* (Paris 1501), f. cxc';
ein Jean Lemaire de Belges (frühes 16. Jh.) zugeschriebenes „virelay" weist die Form eines fünfzeiligen Rondeau auf (ed. K. M. Munn, *A Contribution to the Study of Jean Lemaire de Belges*, New York 1936, 152);
von den fünf Liedern, die ders. als „lay ou virelay" bezeichnet (*La concorde du genre humain*, 1509, zit. oben, I. (2)), sind das dritte und das vierte Rondeaux, das zweite ein Double fratras und das erste und das fünfte Lais fratrisés (refraindurchsetzte Lais; vgl. zit. Ed. 36f.): ist die Bezeichnung virelay auf die Rondeaux zu beziehen? (abweichende Interpretation dieses Beleges unten, V.);
das Leichte und Fröhliche des virelai gegenüber der ballade oder gar der complainte unterstreicht M. Taillevent in einer Strophe seines *Passe temps* (vor 1430): En mon jeusne temps astrains / De faire virelais de flours. / Or suy je maintenant constrains / A faire ballades de plours / Et complaintes de

mes follours / Pour mon temps qu'ay gasté en vain (ed. R. Deschaux, *Un poète bourguignon du XVe siècle: Michault Taillevent*, Genf 1975, 137 f.: 85-90);
auf das gleiche Genre deutet es auch, wenn G. Dufays frühe Chanson *Resvelons nous* (wohl vor 1423) die Liebenden auffordert, ihrer Dame auf dem Weg zum Maiglöckchenpflükken (cueillir le may) ein virelai zu singen (*Opera omnia* VI, 28).

Molinet beschreibt auch ein double virlai. In diesem folgt der Refrainstrophe eine zweite Strophe mit neuen Reimen. „Verdoppelt" („double") gegenüber dem „einfachen" („simple") virlai ist hierbei der refrainfreie Teil der zweiten Strophe (cdcd statt abAB; zum Verbleib des Refrains siehe anschließend):

Op. cit. 28: Doubles virlais sont comme le premier couplet dessusdict, et puis sient un autre vers quatrain [Hs. sissain] ou croisié de differente termination au premier (loc. cit., 232).

Läßt Molinets Formulierung – wohl nur scheinbar – statt Kreuz- auch umarmende Reime in der zweiten Strophe zu (die dann nicht – wie üblich – in zwei Stollen zu vertonen, sondern durchzukomponieren wäre), so fordert die schon zit. *Art et science*... hier eindeutig Kreuzreim. Sie setzt auch das double virlai mit der BERGERETTE gleich, in der freilich nach anderen Theoretikern nach der zweiten Strophe der Refrain wiederkehrt (siehe unten, *Exkurs*). Dies tut er weder bei Molinet noch in der *Art et science*... (wenigstens in den von Langlois benutzten Überlieferungen); doch könnte die oben gedeutete Bezeichnung double virlai seine Wiederkehr nach der zweiten Strophe in der Bergerette erklären:

Art et science... 42: Autres doubles virlaiz sont comme les premiers coupletz dessusdictz, et au millieu se mectent autres vers croysez de differante termination a la premiere, et se nomment communement bergerettes (ibid., 292).

*

Exkurs: Der Ausdruck bergerette ist seit dem frühen 15. Jh. als Genre- oder Gattungsbezeichnung und seit dem letzten Drittel des 15. Jh. als Formbezeichnung gebräuchlich. Daß ‚bergerette' nicht durchweg als Formbezeichnung (wie bislang immer angenommen), sondern auch als Gattungsbezeichnung gebraucht werden kann, zeigt eine Schilderung des Einzugs der Königin in Paris am 1. 9. 1467, wo bergerettes als Oberbegriff für virelais (wohl im Sinne Molinets; siehe oben, III.), chançons und anderes dient:

Journal de Jean de Roye: Et dedans iceulx [bateaulx] estoient les petis enfans de cuer de la Saincte Chapelle qui ilec disoient de beaux virelais, chançons et autres bergerettes moult melodieusement (ed. de Mandrot I, 1894, 177).

Ähnlich ist der Ausdruck wohl auch schon in der Schilderung von Ludwigs XI. Einzug in Paris am 31. 8. 1461 aufzufassen. Dieser führte an einem Brunnen mit drei nackten Mädchen vorbei, die Sirenen darstellten und – begleitet von leisen Instrumenten – motets und bergerettes sangen (zum Ausdruck motet siehe unten):

Et si y avoit encore trois belles filles, faisans personnages de seraines toutes nues, et leur veoit on le beau tetin droit séparé-rond et dur, qui estoit chose bien plaisant, et disoient de petiz motetz et bergerettes: et pres d'eulx jouoient plusieurs bas instrumens qui rendoient de grandes melodies (ibid., 27).

Die Gattung gehört, wie aus ihrer Bezeichnung ersichtlich, ursprünglich dem Pastoralgenre an; dort ist sie in den frühesten Belegen angesiedelt. So singt in Christine de Pisans *Dit de la Pastoure* (1403) eine junge Hirtin drei bergerettes; und in einer von diesen heißt es, daß die Hirten bergerettes und schöne neue motets vortragen:

Ces pastours o leurs chevretes / Au joli chant des oysiaulx / Vous dient ces bergieretes / Et ces beaulx motez nouveaulx (ed. M. Roy, *Œuvres de Chr. de Pisan* II, 243).

In die Pastoralsphäre weisen auch die Titel der Lieder *Marionnette* und *Ouvrez vostre huys, Güillemette*, nach deren Melodie Fr. Villon seine bergeronnette nicht gemacht hat, sowie das von Maître Georges gebrauchte Synonym marionnettes, das sich von Marion, dem Namen einer Hauptfigur des Pastoralgenres, herleitet; und in bewußter Dissonanz zu diesem Genre behandelt Villon in seiner bergeronnette ein ernstes Thema (Villon hadert mit seinem Schicksal; ähnlich ist das formgleiche „lai ou rondeau de la mort" für Ythier Marchant eine Anklage des Todes):

Villon, *Le Testament* (1462) CLIII: Item, riens a Jaquet Cardon, / ... / Sinon ceste bergeronnette: / S'elle eust le chant *Marionnette*, / Fait pour Marion la Peautarde, / Ou d'*Ouvrez vostre huys, Guillemette*, / Elle alast bien a la moutarde. // CHANSON / Au retour de dure prison / Ou j'ai laissié presque la vie, / Se Fortune a sur moi envie, / Jugiez s'elle fait mesprison! / Il me semble que, par raison, / Elle deust bien estre assouvie / Au retour! // Se si plaine est de desraison / Que vueille que du tout desvie, / Plaise a Dieu que l'ame ravie / En soit lassus en sa maison, / Au retour! (ed. L. Thuasne, *Œuvres de Fr. Villon* I, 255 f.);
Maître Georges, Sottiefragment (Cahors [?] 1517): chantant et dansant bergerettes (ed. E. Picot, *Recueil général des sotties*, Paris 1902-12, II, 257: 39);
Chantons, dansons marionnettes. – Faites sonner tabourins et musettes; L'on verra vos danses sur leur doulx son (258: 48-50).

Im weiteren Sinn bezeichnet bergerette im Gegensatz zu musique mit ihrem gesteigerten Kunstanspruch das leichtere Genre (das ab Mitte des 16. Jh. chanson rustique genannt wird; vgl. Brown 1959 und 1963):

Chronique de Jean Le Févre, Seigneur de Saint-Rémy CLXXXVIII (1433): Le jeudy, y eult aussi pareillement dansses au vespre...; et là, y eult maintes chançons chantées, tant de musicque comme de bregierettes (ed. Fr. Morand, Paris 1881, II, 297).

Auch Martin Le Franc spielt auf die „Leichtigkeit" – und das heißt wohl auch: liedhafte Struktur – der bergerette an, wenn er einen Sänger preist, dessen déchant ganz und gar ausgeziert (tout rempli de florettes) und wie in süßen und ganz leichten bergerettes (bergerettes doulces et assez legierettes) geformt war (*Le Champion des dames*, 1442, Hs. Paris, Bibl. Nationale, fonds frç. 841, f. 99, zit. nach A. Pirro, *Hist. de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVe*, Paris 1940, 115). Tatsächlich weisen Christine de Pisans Bergeretten Virelaiform auf, wie die kurze zweite Bergerette exemplarisch belegen möge:

Op. cit.: Au joly bousquet / Vont ces pastoureles / Cueillir du muguet. // Chappellet de flours / Font a leurs amis, / Par fines amours / Ou chief leur ont mis. // La font maint hocquet / O leurs chalameles / Parrot et Huguet, / Au joly bousquet (ed. Roy II, 244; ob der Refrain tatsächlich auf ein Rentrement zu verkürzen ist, ist umstritten; in der Musikwiss. wird es eher bezweifelt).

Und Villons Bergeronnete ist ein vierzeiliges Rondeau (zit. oben). Ein Refrainlied ist wohl auch die „bargaret" zum Preise des Gänseblümchens, die von einer Dame zum Reigentanz gesungen wird und von der ein Vers (wohl der Refrain) zitiert ist:

The Floure and the Leafe (wohl 3. Viertel 15. Jh.): And at the last there began anon / A lady for to sing right womanly / A bargaret in praising the daisie; / For, as me thought, among her notes swete / She said *Si douce est la Margarete*. // Then they all answered her in fere / So passingly well and so

pleasauntly / That it was a blisful noise to here (ed. D. A. Pearsall, London u. Edinburgh 1962, 95: 346-353).

Eine Bezugnahme auf den Refrain „Sus toutes flours j'aime la margherite" der Ballade *Sur toutes fleurs* in J. Froissarts *Paradys d'Amours* (1362?; ed. Scheler I, 49 f.) ist wegen der Gattung und wegen des historischen Abstands wohl wenig wahrscheinlich; eher ist das zit. Lied in der Sphäre zu vermuten, aus der ein mit *The Floure and the Leafe* verwandter Text die virelaiförmige Chanson XCVIII des Ms. von Bayeux (ed. Gérold 117) zitiert (er bezeichnet diese – im Sinne des 15. Jh. zutreffend – als roundell; *The Assembly of Ladies*, wohl 3. Viertel 15. Jh., ed. Pearsall 90: v. 176 ff.). – Eine erstaunlich treffende Nachdichtung dieser Stelle stammt von J. Dryden. Er gibt bargaret mit virelay wieder und beschreibt den Gesang als Refrainlied, dessen Ausführung er sich in einer historisch möglichen Weise vorstellt:

Flower and Leaf (gedruckt 1700), V. 364-368: And then the Band of Flutes began to play, / to which a Lady sang a Virelay; / And still at ev'ry close she wou'd repeat / The Burdon of the Song, *The Daisy is so sweet. / The daisy is so sweet* when she began / The Troop ... (ed. J. Kinsley, *The Poems of J. Dryden*, Oxford 1958, IV, 1659).

Als Formbezeichnung begegnet bergerette zuerst bei dem sich l'Infortuné nennenden Verfasser des *Instructif de la seconde rhétorique* (wohl 8. Jahrzehnt 15. Jh.) im *Jardin de Plaisance et Fleur de Rethorique* (Paris 1501). Seine Beschreibung der bergerette entspricht der des double virlai bei Molinet (siehe oben, III.); doch nehmen seine beiden Beispiele außer am Schluß auch schon nach der zweiten Strophe den Refrain wieder auf. In beiden Beispielen ist die zweite Strophe umarmend-gereimt, was auf eine Nichtberücksichtigung der mus. Form deutet (vgl. ibid.). Das erste Beispiel, das die Formbeschreibung enthält, ist von „solider, ländlicher Machart" („fetisse et propre"); das zweite ist von feinerer Machart („gente") und zeigt, wie durch den Einschub von Kurzversen („layé") die Bergerette klingender, gefälliger, eindringlicher und herzerweichender sein könne:

Bergerecte fetisse et propre / Est a aucuns curiaux et gentilz / Qui y prennent leur appetiz. / Se bien fait est, n'est pas impropre. // Elle est comme vng rondeau ferme / Fors que du milieu le couplet / D'une autre rime couple est / Comme la presente norme. / Bergerette &c. // Le milieu aussi sans obprobre / Des dictez bergeretz faictiz / N'est pas comme des rondeaulx traictiz. / Tel differance a reste et sobre / Bergerette &c.
Le dict de gente bergerecte / Affin qu'il soit plus aggreable / Delictable / Est l[a]yé pour estre amiable / Plus notable / Comme en celle forme decrete. // La façon ainsi plus aggree / A aucuns, et est plus plaisante / Et duisante, / Car par ainsi est conuenante / Mieulx sonante / Et a plus grant doulceur d'entrée. / Le dit &c. // Quant ce dit icy bien l'on frete / Et de doulce rime est traictable / Conuenable, / Il fait vng cueur estre piteable / Ministrable; / Courtoisie et grant doulceur preste. / Le dit &c. (f. VIII).

Bei P. Fabri, der die Darstellung im *Jardin de Plaisance* bestätigt, erweist sich die Wiederaufnahme des Refrains nach der zweiten Strophe dadurch als obligatorisch, daß auch die zweite Strophe mit dem Refrain eine syntaktische Einheit bilden kann:

Le grant et vray art de pleine rhétorique (Rouen 1521): Bergerette est en tout semblable à l'espece de rondeau: excepté que le couplet du meilleu est tout entier et d'aultre liziere: et le peult l'en faire d'aultre taille de plus ou moins de lignes que le premier baston ou semblable a luy. Et doibt estre close et ouuerte ou en tant de manieres comme de rondeaux (II, f. xxvij).

Als Beispiel für eine bergerette mit „geschlossener" zweiter Strophe („clos") zitiert er die gente bergerette aus dem *Jardin de Plaisance* (zit. oben); in dem zweiten, leider anon. Beispiel (*Quant l'amoureuse et l'amoureux*) bleibt die zweite (wie die dritte) Strophe „offen" („ouuert") und bedarf zu ihrer syntaktischen Ergänzung der ersten beiden Verse des Refrains (Vertonung überliefert in Dijon, Bibl. municipale, Ms. 517, f. 104'f., ohne Eingrenzung der Teilwiederholung des Refrains); und als drittes Beispiel zitiert er mit *Cent mille foys* eine bergerette mit Rentrements nach der zweiten und der dritten Strophe von A. Busnois (gest. 1492), deren wohl einst vorhandene Vertonung nicht bekannt ist.

Mus. Beispiele für Bergeretten mit angegebenen Rentrements bzw. Teilwiederholungen des Refrains nach den zweiten Strophen sind die anon. Chanson *O belle Dyane* (Chansonnier Laborde, f. 59'-61, Abb. bei Linker-McPeek, nach S. 120), A. Busnois' *C'est vous en qui j'ai esperance* (Droz-Rokseth-Thibault 78-81) und *M'a vostre cuer mis en oubli* (Jeppesen 16-19) sowie J. Ockeghems *Presque transi* (Droz-Rokseth-Thibault 98-100). Rentrement bzw. Teilwiederholung finden nur an dieser Stelle Verwendung, da sie mus. offen enden, und bestätigen somit R. W. Linkers und Gw. McPeeks These, daß der Refrain nach der zweiten Strophe wiederaufzunehmen ist. Allerdings geschieht dies kaum zur textlos scheinenden, den clos-Schluß darstellenden letzten Phrase der zweiten Strophe (wie diese Autoren zu zeigen versuchen), sondern durchaus zu den Noten des Refrains in angegebenem Umfang. Der Fall der soeben angeführten Chanson *Quant l'amoureuse et l'amoureux* zeigt übrigens, daß die Teilwiederholungen nicht immer ausdrücklich angegeben sind, sondern zur Ausführungskonvention gehören.

Als Formbezeichnung ist der Ausdruck bergerette auch in den Überschriften zweier Gedichte belegt, die Jean Lemaire de Belges (frühes 16. Jh.) zugeschrieben werden (ed. J. Stecher, *Œuvres de J. Lemaire de Belges* IV, 369 f.). –

Was die von Christine de Pisan und Jean de Royes erwähnten motets betrifft, sind darunter keine Motetten im heutigen musikwiss. Sinn des Wortes zu verstehen, wohl kaum auch die in den *Règles de la seconde rhétorique* (zw. 1411 u. 1432) leider nur exemplifizierte Gedichtform (ed. Langlois 60 f.), vielleicht aber die Gattung oder Form, die im *Jardin de Plaisance* „motet" genannt wird. Die betreffenden Stücke haben alle die Form RsssrR (also die alte Virelai-Form, die in der musikwiss. Lit. gern als „Bergerette-Form" bezeichnet wird): Mit „Motet en chant" ist f. lxx' der Text der Chanson *Terriblement* (DTÖ XI, 112) überschrieben, mit „Autre rondel ou motet" f. lxxi der Text *Ha ma maitresse*, in dem E. Droz und A. Piaget A. Brumels *Vna maitresse* (*Opera omnia*, CMM 5/VI, 102) erkannt haben (*Le Jardin* ... II, 136), sowie ein gelegentlich Villon zugeschriebenes Gedicht (ed. Jannet, *Œuvres de Villon* 134), mit „Motet magistral" f. xxi' der Text von Ockeghems *Ma bouche rit* (ed. Hewitt, *Harmonice Musices Odhecaton* Nr. 54) und mit „Motet" f. lxxxii Fredets Gedicht *Pour mettre a fin* (ed. P. Champion, *Poésies de Ch. d'Orléans* II, 390).

•

In die Tradition der Verwendung von virelai im Sinne von rondeauartiges Lied ländlichen Charakters gehören wohl auch die mangels konkreter Beispiele undeutlich bleibenden, etwas requisitenhaft wirkenden Wortverwendungen in der Elisabethanischen Eklogendichtung. Zumeist spricht hierfür zwar nur das Pastoralgenre, so bei E. Spenser:

The Shepheardes Calendar (London 1579), *November*, v. 21-24: But if thou algate lust light virelayes, / And loose songs of loue to vnderfong, / Who but thy selfe deserues sike Poetes praise? / Relieue thy Oaten pypes, that sleepen long (ed. E. de Sélincourt, *Spenser's Minor Poems* 106).

Doch deutet etwa bei M. Drayton auch der Wechsel von virelaye, roundelaye und laye in diese Richtung:

The Shepheards Garland (London 1593) III, 9-11: Then slumber not with foule Endymion, / But tune thy reede to dapper virelayes, / And sing a while of blessed Betas prayse;
37-39: And let me heare that Roundelay of thee, / Which once thou sangst to me in Janeveer;
54-56: Thy Beta now shalbe the subject of my laye. // With daintie and delightsome straines of sweetest virelayes / Come lovely shepheards sit we down & chant our Betas praise;
121: Thanks gentle Rowland for my Roundelay (ed. Hebel, *The Works of M. Drayton* I, 55 f.).

Und in der einzigen Theoretikerstelle (einer Aufzählung von lyrischen Gattungen, die eine bestimmte Strophenzahl haben) scheint virelay mit round gleichgesetzt:

G. Puttenham, *The Arte of Engl. Poesie* (1589): Then last of all have ye a proportion to be vsed in the number of your staues, as to a caroll and a ballade, to a song, & a round, or a virelay (ed. Gl. D. Willcock u. A. Walker, Cambridge 1936, 66).

IV. Seit der 2. Hälfte des 15. Jh. wird unter virelai eine ART LAI verstanden. Dies belegen schon die fünf Strophen des *Instructif de la seconde rhétorique* (wohl 8. Jahrzehnt des 15. Jh.) im *Jardin de Plaisance et Fleur de Rethorique* (Paris 1501), f. C i, die teils aus zwölf, teils aus acht Kurzversen bestehen und dabei Reimfolgen aufweisen wie aaabaaabbbbb, aabaabbbabba, aabbccdd, abcbdedefgfg und ababcdcd. Nach der Lehre dieser fünf Strophen kann es sich inhaltlich wie beim Lai sowohl um Liebeslyrik als auch um Gebete handeln; die Strophen („baston virlais") sind gereiht (wie am Anfang der Strophenfolge) oder – zur Formabrundung („se font rondement") – kreuzweise angeordnet („croisés"; so in der Aufeinanderfolge von zwölf-, acht-, zwölf- und achtzeiligen Strophen am Ende des Beispiels). Der Autor hebt hervor, daß die Strophen keine feste Zahl von Versen haben („De vers certain nombre / N'ont point pour couplet"), doch ein vollkommenes virlai aus zwölf zwölfzeiligen Strophen besteht („Mais virlais parfaiz / Qui les veult parfaire / De douze coupletz faiz / Se peuent complaire / Le couplet estant / De douze lignettes"). Ausdrücklich auf das Verhältnis zum lai geht P. Fabri ein: „Das virelai ist ähnlich gemacht und variiert wie der lai, außer daß es gerne aus Kurzzeilen gemacht wird":

Le grant et vray art de pleine rhétorique (Rouen 1521): Virelay est semblablement faict et varie comme lay excepté que voluntiers se faict de courtes lignes (II, f. xxi);
vgl. Th. Sébillet, *Art poétique frç.* (1548): Le Virelay ha la mesme licence qu'ha le Lay en la variation de la croisure dés vers, nombre d'iceus, et dés coupletz: et reçoit de mesme grace deus lisiéres, et non plus en chaque couplet. Toute la différence que j'y treuve, est une, qui est le Virelay n'ha point de branches plus courtes unes qu'autrés: et encor qu'il se face de petis vers comme le Lay, ils sont toutesfoys tous de mesme longueur et de mesme nombre de syllabes (ed. Gaiffe 182).

Auch sei das virelai eher unpathetisch-fröhlich, während der lai gerne von erbarmenerregenden Dingen, von Sehnsucht und Klagen („choses piteuses, et regretz, et... complainctes"), von großer Freude oder maßlosem Schmerz („grande joye ou... excessive douleur") handle (II, f. XIX'). Fabri zitiert drei Strophen aus dem *Jardin de Plaisance*, ohne ihre Zusammengehörigkeit zu beachten, sowie einzelne Strophen zu 20, 24 und 42 Zeilen von A. Chartier (um 1385 – zw. 1430 u. 1446) und verweist auf die Werke von J. Molinet (1435-1507), die häufiger in lai- und virelai-Form als in anderen Formen gehalten seien, und zwar zumeist in achtzeiligen Strophen. Er zitiert je ein Beispiel aus Molinets *Resource* und *Temple*.
Haben schon Fabris Ausführungen deutlich retrospektiven Charakter, so sagt Sébillet ausdrücklich, daß Lay und Virelay nicht mehr in Gebrauch sind:

op. cit.: ...lesquelz [sc. Lay et Virelay], pour le peu d'usage qu'ilz ont aujourd'huy entre lés Pöëtes celebrés, j'eusse aisement laissé a te declarer, si je n'eusse creint faire tort a l'antiquité (ed. Gaiffe 180).

Doch weist Sébillet auf die besondere Eignung dieser beiden Formen für die Tragödie und andere tragische Dichtungen hin, ja betrachtet sie geradezu als Abkömmlinge der kurzen trochäischen Verse in den griechischen und lateinischen Tragödien:

Au demourant use du Lay et du Virelay quant l'envie t'en prendra, et ainsy que tu verras expédient. Si me semble-il qu'en Tragédies ou traités de choses autrement tristes ilz seront trop mieus séans. Car a vray dire, lés petis vers Trochaïques que tu lys aus Tragédies Gréques et Latines, sont le patron auquel lés anciens ont formé le Lay et Virelay: auquel au moins, s'ilz s'en sont oubliés, nous lés pouvons former proprement (184 f.).

Sébillet selbst setzt seinen Vorschlag in die Praxis um und wendet Lay- und Virelay-Form in seiner Euripides-Übersetzung an (*L'Iphigêne d'Euripide... tourné de grec en François par l'Auteur de l'Art Poëtique*, 1549; siehe auch das Vorw. dazu).

Noch im späteren 17. Jh. läßt M. Mourgues das „ältere" Virelai dadurch aus dem Lai hervorgehen, daß einer Lai-Strophe aus sich reimenden längeren und sich ebenfalls (aber anders) reimenden kürzeren Versen eine analog gebaute Strophe folgt, bei der der bisherige Kurzversreim in die Langverse übernommen wird und die Kurzverse einen neuen Reim verwenden, und erklärt mit dieser „Drehung" (virer) des Lai vom bisherigen Langversreim zum bisherigen Kurzversreim die Bezeichnung virelai:

Traité de la poësie frç. ([1]Paris 1685, [2]Toulouse 1697, [3]Paris 1724, [5]1729, [6]1754): Les poètes, après avoir conduit le lai sur une rime dominante, le faisaient tourner et virer sur l'autre rime, qui devenait dominante à son tour (zit. nach Littré, *Dictionnaire de la langue frç.*, Paris 1874);
vgl. auch Th. de Banville, *Petit traité de poésie frç.* (1871), in: *Œuvres* (Paris 1880-1909) VIII, 221 f., der auch ein (eigenes) Beispiel bietet.

V. Wohl seit dem frühen 16. Jh. wird unter virelai ein URSPRÜNGLICH FATRASARTIGES LIED ODER GEDICHT verstanden. (Mit Fatras ist eine Lied- oder Gedichtform gemeint, in der einem refrainartigen Verspaar dessen tropierte Fassung folgt.) Wenn Jean Lemaire de Belges zwei Rondeaux, einen Double fatras und zwei Lais fatrisés mit „lay ou virelay" anspricht (*La concorde du genre humain*, 1509, zit. oben, I. (2)), so kann sich die Bezeichnung lay (wie z. B. bei Villon, *Le testament*, 1462, ed. L. Thuasne, *Œuvres de Fr. Villon* I, 218 f.) auf die Rondeaux, und virelay auf die

Lais fatrisés und den Double fatras (statt auf die Rondeaux, wie oben III. erwogen) beziehen. Dafür spräche die Form zweier als double virelai bezeichneter Gedichte dess. Autors. Das *Double virelay de nouvelle taille et de l'invention de Jean le Maire* (1512?; ed. J. Stecher, *Œuvres de Jean Lemaire de Belges* IV, 330f.) ist zweireimig und besteht aus zweimal zwölf Zehnsilblern mit genauer Reimverkehrung zwischen den beiden Strophen; die erste beginnt und schließt mit den Worten „Haultains espritz", die zweite mit „Espritz haultains". Die den *Traitté des pompes funèbres* (1514) eröffnende *Oraison de lacteur par maniere de inuocation en forme de virelay double* (ibid., 269f.) besteht aus zwei analogen elfzeiligen Teilen, in denen der Refrain in der ersten, sechsten und elften Zeile zwei umarmend-gereimte Vierzeiler umrahmt (mit Ausnahme der ersten Zeile des zweiten Teils, die nicht refrainbesetzt, sondern frei ist). In beiden Fällen sind fatrasartige Züge zu erkennen, wobei der erstere durch die Zweireimigkeit den (wenigen) späteren Beispielen näherkommt.

Wohl noch aus dem 16. Jh. (Erwähnung Pelletiers, 1517-82) stammt das Gedicht *Le Rimeur rebuté*, das M. Mourgues (*Traité de la poësie frç.*, Paris 1685) und Th. de Banville (*Petit traité de poésie frç.*, 1871, in: *Œuvres* VIII, 224-226) als Beispiel für das „neue" Virelai dient. Es ist, wie diese Autoren hervorheben, zweireimig und besteht aus einem Refrainzeilenpaar sowie mehreren unregelmäßigen Strophen, die abwechselnd mit der ersten oder der zweiten Refrainzeile schließen; nur die letzte schließt mit beiden Zeilen in umgekehrter Aufeinanderfolge:

Banville: Le Virelai (Nouveau) est tout entier écrit sur deux rimes. – Il commence par deux vers qui sont destinés à revenir alternativement et plusieurs fois comme Refrains, le premier vers d'abord, le second vers ensuite, – pendant tout le cours du poëme. – Les vers du Virelai (Nouveau) ne sont pas coupés par strophes régulières, ni disposés dans un ordre fixe. Ils s'entremêlent au gré du poëte, comme des vers libres, et l'alinéa finit chaque fois que le poëte les coupe en faisant revenir un des deux *vers refrains*, qui toujours doit paraître adroitement et agilement lancé, comme un trait. – Les mêmes deux *vers refrains* terminent le poëme, dont ils forment les deux derniers vers, comme ils en ont été les deux premiers vers, – mais, cette fois, inversés; c'est-à-dire que le *vers refrain* qui a été le second vers du poëme en devient l'avant-dernier, et que l'autre *vers refrain*, qui a été le premier vers du poëme, en devient le dernier (loc. cit., 226f.).

Banville selbst gebraucht diese Form für ein *Virelai à mes éditeurs* (1856, veröff. in den *Odes funambulesques* [1857], *Œuvres* I, 256-259).

Daß Mourgues trotz äußerst spärlicher Belege in einer wirklichen Begriffstradition steht, zeigt die Bezeichnung virelai für eine Jean de La Fontaine zugeschriebene *Lettre aux Hollandois* (1672), deren 128 Siebensilbler nur zwei Reime in unregelmäßiger Abfolge verwenden und mit den beiden Anfangsversen in umgekehrter Reihenfolge schließen (ed. P. Clarac, *Œuvres diverses de La Fontaine*, Paris 1958, 790-793).

VI. Bei dem engl. Dichter G. Gascoigne (1575) bezeichnet verlay ein REIMSCHEMA FÜR UNSTROPHISCHE VERSDICHTUNGEN IN ZEHNSILBLERN, nämlich ababa/cdcdc/efefe/usw. Die historische Ableitung dieses Wortbegriffs fällt schwer: Unstrophisch fortlaufende Gebilde scheinen nur im fatrasartigen Virelai möglich (siehe oben, V., Lafontaine); aber weder ist das verlay zweireimig, noch muß es am Schluß die Anfangszeilen wiederaufnehmen. Gascoigne selbst leitet die Bezeichnung von vert grün ab, was an den Gattungsnamen reverdie denken läßt und die Vorstellung von Maientanz und Hirtendasein hervorruft – Assoziationen dieser Art könnten es jedenfalls sein, was der Autor als dem Charakter dieses Metrums nicht entsprechend empfindet:

Certayne Notes of Instruction concerning the making of Verse or Rhyme in English (1575) 14: Then is there an old kinde of Rithme called Verlayes, deriued (as I haue redde) of this worde Verd whiche betokeneth Greene, and Laye which betokeneth a Song, as if you would say greene Songes: but I muste tell you by the way, that I neuer redde any verse which I saw by aucthoritie called Verlay, but one, and that was a long discourse in verses of tenne sillables, whereof the foure first did ryme acrosse, and the fifth did aunsere to the firste and thirde, breaking off there, and so going on to another termination. Of this I could shewe example of imitation in mine own verses written to y^e. right honorable y^e. Lord Grey of VVilton vpon my iourney into Holland &c. (ed. J. W. Cunliffe, *The Complete Works of* G. *Gascoigne* I, 472; *Gascoignes voyage into Hollande, An. 1572* ..., ibid., 354ff.);

16: Verlayes [serue] for an effectual proposition, although by the name you might otherwise judge of verlayes (ibid. 473).

Lit.: H. PFUHL, Untersuchungen über d. Rondeaux u. Virelais speciell d. XIV. u. XV. Jh., Diss. Königsberg 1887; G. RAYNAUD, Rondeaux et autres poésies du XVe siècle, Paris 1889; E. STENGEL, Ableitung d. prov.-franz. Dansa- u. d. franz. Virelai-Formen, Zs. für franz. Sprache u. Lit. XVI, 1894; DERS., Romanische Verslehre, in: G. Groeber, Grundriß d. romanischen Philologie II/I, Straßburg 1902; P. MEYER, Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours, Romania XIX, 1890; G. ECKERT, Über d. bei altfranz. Dichtern vorkommenden Bezeichnungen d. einzelnen Dichtungsarten, Diss. Heidelberg 1895; G. THURAU, Der Refrain in d. franz. Chanson, Bln 1901; A. JEANROY, Les origines de la poésie lyrique en France, Paris ²1904; L. E. KASTNER, Histoire des termes techniques de la versification frç., Rev. des langues romanes XLVII, 1904; H. CHATELAIN, Recherches sur le vers frç., au XVe siècle, Paris 1908; G. PARIS, Les origines de la poésie lyrique, in: Mélanges de lit. frç., Paris 1911, 63; E. HOEPFFNER, Œuvres de G. de Machaut II, Paris 1911, Einl.; DERS., Virelais et ballades dans le Chansonnier d'Oxford (Douce 308), Archivum romanicum IV, 1920; E. HELDT, Franz. Virelais aus d. XV. Jh., Diss. Jena, Halle 1916; FR. GENNRICH, Rondeaux, Virelais u. Balladen I/II (Ges. für romanische Lit. XLIII u. XLVII), Dresden 1921 bzw. Göttingen 1927; Bd. III: Das altfranz. rondeau u. virelai im 12. u. 13. Jh. (SMM X), Langen 1963; L. THUASNE, Œuvres de Fr. Villon, Paris 1923, III, 409-501; E. DROZ u. G. THIBAULT, Poètes et musiciens du XVe siècle, Paris 1924; DIES. u. Y. ROKSETH, Trois chansonniers du XVe siècle, Paris 1927; E. DROZ, Les formes littéraires de la chanson frç. au XVe siècle, Gedenkboek Dr. D. F. Scheurleer, Den Haag 1925; L. SPITZER, Zur franz. Wortgesch., Zs. für romanische Philologie XLV, 1925; KN. JEPPESEN, Der Kopenhagener Chansonnier, Kopenhagen 1927; C. L. W. BOER, Chansonvormen op het einde van de XVde eeuw, Amsterdam 1938; M. BUKOFZER, The First Engl. Chanson in the Continent, ML XIX, 1938, 130; H. HEWITT, Harmonice Musices Odhecaton A, Cambridge, Mass. 1942; G. LOTE, Histoire du vers frç. II, Paris 1951; G. REANEY, Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai

and Ballade Forms, MD VI, 1952; DERS., A Chronology of the Ballades, Rondeaux and Virelais set to Music by G. de Machaut, ibid.; DERS., The poetic Form of Machaut's Mus. Works I: The Ballades, Rondeaux and Virelais, MD XIII, 1959; DERS., The Development of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms from Adam de la Hale to Guillaume de Machaut, in: Fs. Fellerer, Regensburg 1962; DERS., G. THIBAULT u. FR. LESURE, Art. Chanson, in: MGG, 1952; C. BROOKS, A. Busnois, Chanson Composer, JAMS VI, 1953; W. APEL, Rondeaux, Virelais and Ballades in French 13th Century, JAMS VII, 1954; R. W. LINKER u. Gw. S. MCPEEK, The Bergerette form in the Laborde Chansonnier, ibid.; P. LE GENTIL, Virealai et villancico. Le problème des origines arabes, Paris 1954; A. MACHABEY, G. de Machaut, Paris 1955, I, 138-151 u. 172-197; M. FRANÇON, On the Nature of the Virelai, Symposium IX, 1955; H. M. BROWN, The Chanson rustique: Popular Elements in the 15th- and 16th-century chanson, JAMS XII, 1959; DERS., Music in the French Secular Theater, 1400-1550, Cambridge, Mass. 1963; W. SUCHIER, Franz. Verslehre auf historischer Grundlage, ²bearb. von R. Baehr, Tübingen 1962; P. JODOGNE, J. Lemaire de Belges, La concorde du genre humain, Brüssel 1964, Einl. u. Anm. 177 f.; D. POIRION, Le poète et le prince, Paris 1965; N. WILKINS, The Structure of Ballades, Rondeaux and Virelais in Froissart and in Christine de Pisan, French Studies XVIII, 1969; DERS., Art. Virelai, in: The New GroveD, London 1980; A. HENRY, Les œuvres d'Adenet le roi V/2, Brüssel 1971; M. ZINK, La pastourelle, Paris 1972; K. FOX KEHRER, A History of Virelay from its origins to the Mid-fifteenth Century (Ph. D. Diss. Music Ohio State Univ. 1975), microf.; G. THIBAULT, Art. Virelai u. Bergerette, in: HoneggerD, Paris 1976; R. BAUM, Eine neue Etymologie von franz. lai, in: Beitr. zum romanischen Mittelalter, Tübingen 1977.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1985

Virtuose

ital. virtuoso (auch vertuoso, virtudioso); Fremd- bzw. Lehnwörter seit dem 17. Jh.: dtsch. Virtuoso, Virtuos, Virtuose (auch Virtuöser); engl. virtuoso; frz. virtuoso, virtuose; neulat. virtuosus.

Das Substantiv virtuoso (eigentlich adiectivum denominativum von virtù < lat. virtus, Mannhaftigkeit, Tüchtigkeit, Tugend) bezeichnet im ital. Sprachgebrauch des 16. und 17. Jh. gemäß seiner Endung -oso einen an virtù Reichen, d.h. einen durch ungewöhnliche intellektuelle, künstlerische, physische oder ethische Fähigkeiten sich Auszeichnenden (zur Verwendung von virtù vgl. M. Wandruszka [1956], der die Annahme eines der ital. Renaissance eigenen virtù-Begriffes widerlegt). Seiner umfassenden Bedeutung entsprechend wird das panegyrische Prädikat virtuoso auch in bezug auf ausführende Musiker, Kapellmeister, Komponisten und Musikgelehrte verwendet:

G. P. Palestrina, Brief an den Herzog von Mantua (Rom, 2. 2. 1568), bezeichnet den Hofkapellmeister G. de Wert als „Virtuoso così raro" (nach A. Cametti, *Palestrina*, Mailand 1925, 125); P. Visconti, Brief an Herzog Ferdinand von Bayern (Mailand, 1. 10. 1575), nennt den Organisten G. Caimo „un raro virtuoso con la mano assai gagliarda e velocissima" (nach W. Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel 1963, 132); der am Grazer Hof wirkende G. Poss wird in einer Archivalie (1618) als „virtuoso per spatio di molti anni seruito diligentemente in molte cose nella Musica et capella di sua Maestà" bezeichnet (nach H. Federhofer, *Musikpflege u. Musiker am Grazer Habsburgerhof*, Mainz 1967, 197). A. Banchieri, *Discorso* (Bologna 1626) erwähnt in seinem Bericht über die Veranstaltungen der Bologneser Musikakademie, daß in der Mitte der Unterhaltung ein ‚Virtuose' eine Rede über eine mus. Materie hält (nach A. Schering, *Gesch. d. Instrumentalkonzerts*, Lpz. 1905, 6f.). G. A. Bertoli, *Compositioni musicali* (Venedig 1645) bezeichnet Fr. Turino („Organista nella Cathedrale di Brescia, che da un grande Ingegno fù"), G. Sansonni („nel Fagotto, & nel Cornetto, eccellentissimo") und A. Bertali („valoroso nel Violino") als „questi tre Virtuosi" (nach Cl. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale ital.*, Florenz 1952, 394). Wenn G. B. Vitali, *Correnti e Balletti da Camera* (Bologna 1666) topisch beteuert, er habe sein Werk auf Drängen der Freunde herausgegeben, „non per voler esser tenuto nel numero de Virtuosi, è Compositori", so impliziert virtuoso auch hier keine Abgrenzung vom Komponisten, sondern ist allgemein als ‚der Hervorragende', ‚der Berühmte' zu verstehen (nach Sartori 435). Soll das Prädikat virtuoso auf instrumentale oder vokale Praxis eingeschränkt werden, so sind spezifizierende Zusätze erforderlich; vgl. die Dedikation der *Sonate* G. B. Fontanas (Venedig 1641), in der der Komponist als einer der „più singolari Virtuosi... nel toccare di Violino" gerühmt wird (Sartori 376).

I. Im dtsch. Musikschrifttum des frühen 18. Jh. wird das Fremd- oder Lehnwort Virtuoso bzw. Virtuos/Virtuose als Bezeichnung für MUSIKER verwendet, die sich durch AUSSERGEWÖHNLICHE THEORETISCHE KENNTNISSE, durch KOMPOSITORISCHE oder PRAKTISCHE FÄHIGKEITEN auszeichnen.

II. (1) Seit ca. 1740 bezeichnet Virtuose nur noch den AUSSERORDENTLICH QUALIFIZIERTEN PRAKTISCHEN MUSIKER, (2) seit Mitte des 18. Jh. insbesondere den CONCERTISTEN, im 19. Jh. auch den PRIMGEIGER oder den SOLISTEN.

III. (1) Seit Mitte des 18. Jh. wird die spezielle Wortbedeutung häufig durch POSITIV ODER NEGATIV WERTENDE BEIWÖRTER festgelegt. (2) Gemäß dieser Differenzierung bezeichnet das Wort seit Beginn des 19. Jh. einerseits das IDEAL DES REPRODUZIERENDEN MUSIKERS schlechthin, (3) andererseits aber immer häufiger den AUSÜBENDEN MUSIKER, der sich zwar durch AUSSERGEWÖHNLICHE TECHNISCHE FERTIGKEITEN auszeichnet, diese aber EXHIBITIONISTISCH ZUM SELBSTZWECK ERHEBT.

Anhang 1 (Komponist – Virtuose), Anhang 2 (Virtù/Virtuosität).

I. Ausgehend vom umfassenden ital. Wortgebrauch wird das Fremd- oder Lehnwort Virtuoso bzw. Virtuos/Virtuose im dtsch. Musikschrifttum des frühen 18. Jh. als Bezeichnung für MUSIKER verwendet, die sich durch AUSSERGEWÖHNLICHE THEORETISCHE KENNTNISSE, durch KOMPOSITORISCHE oder PRAKTISCHE FÄHIGKEITEN auszeichnen. Nach Angabe der betreffenden Autoren kann sich die spezielle Wortverwendung darauf berufen, daß virtuoso im Ital. primär als Musikerbezeichnung gebraucht wird:

J. Kuhnau, *Der Mus. Quack-Salber* (Dresden 1700): Die Italiäner pflegen die Künstler in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, ingleichen Gelehrte und Poeten, absonderlich aber die rechtschaffenen *Musicos*, *Virtuosen*, das ist *excellente*, edle und berühmte Leute zu heissen (ed. Benndorf 242);
J. Mattheson, *Der Brauchbare Virtuoso* (Hbg 1720): *Virtuosi* heissen bey den Italiänern (denen das Wort zugehöret) diejenigen / so in einer gewissen Kunst / Z. E. in der Musik / [Anm.: Welche allezeit in diesem Fall obenanstehet.] Mahlerey / etc. *excelliren* (2).

Bezeugt bereits Kuhnau, daß im dtsch. Sprachraum nicht nur die ital. Wortform, sondern auch die eingedeutschten Formen Virtuos und Virtuose geläufig sind, so referiert BrossardD (1703) lediglich den ital. Wortgebrauch, demzufolge virtuoso in allgemeiner Bedeutung einen in der Theorie oder Praxis der Schönen Künste Hervorragenden meint, am häufigsten aber im speziellen Sinne einen exzellenten Musiker, insbesondere einen durch musiktheoretische Kenntnisse oder kompositorisches Können hervorragenden, bezeichnet (der hervorragende praktische Musiker bleibt hier merkwürdigerweise unerwähnt):

Art. *Virtu*: *VIRTU.* veut dire en Italien non seulement cette habitude de l'ame qui nous rend agréables à Dieu & nous fait agir selon les regles de la droite raison; mais aussi cette *Superiorité de genie*, *d'adresse* ou *d'habileté*, qui nous fait *exceller* soit dans la *Théorie*, soit dans la *Prattique* des *beaux Arts*... C'est de-là que les Italiens ont formé les Adjectifs *VIRTUOSO*, ou *VIRTUDIOSO*, au feminin *Virtuosa*, dont même ils font souvent des Substantifs pour nommer, ou pour louer ceux à qui la Providence a bien voulu donner cette *excellence* ou cette *superiorité*. Ainsi selon eux un excellent *Peintre*, un habile *Architecte*, *etc.* est un *Virtuoso*; mais ils donnent plus communément & plus specialement cette belle Epithete aux *excellens Musiciens*, & entre ceux là, plutôt à ceux qui s'apliquent à la *Théorie*, ou à la *Composition* de la Musique, qu' à ceux qui excellent dans les autres Arts, en sorte que dans leur langage, dire simplement qu'un homme est un *Virtuoso*, c'est presque toûjours dire que c'est un *excellent Musicien*;
an Brossard anschließend erwähnt WaltherL (1732) nur noch die mus. Bedeutung von virtù und virtuoso, fügt aber der Definition einen Hinweis auf hervorragende praktische Musiker ein:
Art. *Virtu*: Virtu (*ital.*) bedeutet diejenige Musicalische Geschicklichkeit, vermöge welche jemand für vielen andern, entweder in der Theorie, oder in der Ausübung, etwas ungemeines zum Voraus hat. Der oder die solche besitzen, werden daher

mit dem *Epitheto: virtuoso* oder *virtudioso*, und *virtuosa* oder *virtudiosa* beleget;
dass. bei J. H. Zedler, *Universal-Lexicon* XLVIII (Lpz. u. Halle 1746), Art. *Virtu*.

Gemäß der allgemeinen Begriffsbestimmung wird im dtsch. Musikschrifttum zwischen verschiedenen Virtuosenarten unterschieden, so bei Kuhnau, *op. cit.*, zwischen Virtuosen, „welche der *Composition* hauptsächlich obliegen, und die Stelle derer Capellmeister vertreten" und solchen, die „*Vocal*- oder *Instrumental-Musici*" sind (244); Mattheson, *op. cit.*, spricht von „Virtuosen, sie seyn nun Practici, oder Theoretici, oder beydes zugleich", von „theoretischen Virtuosen" oder von „virtuosi prattici" (3, 7, 9ff.). Dementsprechend werden in der ersten Hälfte des 18. Jh. sowohl Komponisten als auch ausführende Musiker als Virtuosen bezeichnet, ohne daß beide Wortbedeutungen immer streng voneinander zu trennen wären:

Chr. Fr. Hunold (Menantes), *Theatralische, Galante u. Geistl. Gedichte* (Hbg 1706): Denn / die Wahrheit zu gestehen / so ist bey aller meiner *Theatralischen Poesie* dieses mein Vergnügen / wenn sie ein so grosser *Virtuose* [gemeint ist R. Keiser] seiner *Composition* würdiget (34);
J. H. Buttstett, *Ut mi sol, re fa la* (Erfurt 1716), spricht von den „Concerten derer Italiänischen Virtuosen / als Albinoni, Corelli etc." (87).

Ein Berichterstatter der *Curiosa saxonica* (1731) expliziert beide Arten der Wortverwendung:

... Dieses ungemeine Ehepaar kann wohl itziger Zeit vor die grösseste *Virtuosen* in der *Music* von gantz *Europa passi*ren, indem der berühmte Herr Hasse in der Composition, die unvergleichliche *Madame* Haßin aber im Singen und in der *Action* ihres gleichen nirgends haben (nach M. Fürstenau, *Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Hofe zu Dresden* II, Dresden 1862, 173).
Der hier verwendete spezifizierende Zusatz „in der Music" läßt erkennen, daß das Lehnwort nicht ausschließlich als Musikerbezeichnung gebraucht wird, ein Sachverhalt, den J. A. Scheibe in seiner Polemik gegen Birnbaum (vgl. II. (1)) zum Anlaß nimmt, die von seinem Kontrahenten verwendete Musikerbezeichnung Virtuose überhaupt abzulehnen:
Critischer Musikus ([Hbg 1737–1740] ²Lpz. 1745): Das Wort, Virtuose, ist zu allgemein; denn man saget es von allen, die sich in einer Wissenschaft oder Kunst besonders hervor thun. Man müßte also allezeit sagen: ein musikalischer Virtuose, oder ein Virtuose in der Musik (252).

Aufschlußreich für die Übernahme der ital. Musikerbezeichnung in den dtsch. Sprachraum sind jene Ausführungen im Musikschrifttum des frühen 18. Jh., die sich in polemischer Absicht gegen den unreflektierten umgangssprachlichen Wortgebrauch wenden. Ihnen ist zu entnehmen, daß es sich bei Virtuose um ein modisches Lehnwort handelt, dessen Verbreitung auf dem Einfluß beruht, den ital. Musiker seit dem 17. Jh. im dtsch. Sprachraum, namentlich im Bereich höfischer Musikausübung gewannen.

In höfischen Archivalien des 18. Jh. begegnet neben den ital., eingedeutschten und neulat. Formen insbesondere das Kompositum Cammer-Virtuos (vgl. II. (2), Beleg KochL) als Titel der Hofmusiker, sowie Virtuosin als Bezeichnung für Sängerinnen.

Die dtsch. Autoren versuchen in ihren Begriffserörterungen also weder ein noch unbekanntes Fremdwort zu erklären oder einzuführen – wie offenbar Brossard –, noch beschränken sie sich darauf, den allgemeinen zeitgenössischen Gebrauch der Musikerbezeichnung wiederzugeben, sondern reflektieren – ausgehend von einer Kritik am konventionellen Wortgebrauch – darüber, was im ursprünglichen Wortsinn ein Virtuose ist.

An Chr. Weises Komödie *Der politische Quacksalber* (1684?) anknüpfend, in der bereits „Adagio ein musicalischer Virtuöser" und „Allegro ein eingebildeter Virtuöser" gegenübergestellt werden, kritisiert J. Kuhnau in seiner Abhandlung *Der wahre Virtuose u. glückselige Musicus*, die den Abschluß seines satirischen Romans bildet, den zeitgenössischen Mißbrauch des Titels Virtuose, um sich der Frage nach dem wahren Virtuosen zuzuwenden. Von ähnlichen Voraussetzungen ausgehend untersucht J. Beer, *Mus. Discurse* (Nürnberg 1719), die Frage: „Was eigentlich ein *Virtuosus* sey / und wer sich solches Tituls anzunehmen habe?". U. a. kritisiert er die verbreiteten Vorurteile, nur „diese wären *virtuosi*, welche in Italien gewesen", oder jene, „die sich vor Könige und Kayser / Fürsten und Herren hätten hören lassen" (175). Mattheson, *op. cit.*, versucht im Anschluß an Kuhnau und Beer, zwischen „brauchbaren und unbrauchbaren Virtuosen" zu unterscheiden, obwohl dies – wie er selbst einräumt – ‚ungereimt' erscheine, da „derjenige / dessen Kunst nicht brauchbar ist / auch eigentlich kein *Virtuoso* heissen solte" (3). Auf den modischen Einschlag des Fremdworts verweist E. G. Baron, *Histor.-theor. u. pract. Untersuchung d. Instruments d. Lauten* (Nürnberg 1727), wenn er bemerkt, daß hervorragende Musiker „bey der heutigen und *galanten* Welt *Virtuosi* geheissen" werden (204). – Im Ital. ist virtuoso/-sa bei B. Marcello, *Il Teatro alla moda* (Venedig um 1721) als Sängerbezeichnung in ironischem Zusammenhang zu belegen.

Gemäß jener kritischen Tendenz entwerfen die dtsch. Autoren aufgrund etymologisierender Überlegungen Idealbilder der verschiedenen Musikerarten. Ihre Begriffsbestimmungen des wahren oder brauchbaren Virtuosen sind demnach als individuelle Forderungen nach einer eingeschränkten, sinnvollen Wortverwendung zu verstehen. So kann etwa nach Kuhnau, dessen Selbstverständnis durch die Wechselwirkung zwischen kompositorischer und ausführender Praxis geprägt ist, nur derjenige als Virtuose bezeichnet werden, der entweder als Komponist oder Kapellmeister auch in der Instrumental- und Gesangspraxis ausgebildet ist, oder umgekehrt als Vokal- oder Instrumentalmusikus auch das kompositorische Handwerk beherrscht:

op. cit.: Gleichwie aber keiner einen guten und geschickten *Componisten* oder Capell-Meister abgeben kan, welcher sich nicht mit einem jeden *Instrumente* bekandt gemachet... oder auch das Vermögen einer menschlichen Kehle wohl erforschet hat... Also wird auch kein *Vocal*- oder *Instrumental-Musicus*... sich iemahls den Nahmen eines Virtuosen zueignen können, wofern er nicht in der *Composition* entweder gar ein Meister ist, oder doch zum wenigsten gleichsam darauff gewandert, und sich, so zu reden, in den Gräntzen dieses herrlichen *Studii* wohl umgesehen hat (244);

insbesondere ist nach Kuhnau Clavieristen das Prädikat Virtuose zu verweigern, sofern sie nicht improvisieren können:

Daher kan ich denenjenigen keinen Platz unter denen *Virtuosen* versprechen, welche lauter studierte und von andern Leuten erbettelte Sachen spielen... Sie sind und bleiben Stümper, so lange sie sich nicht mit unter die *musicalischen Poeten* [im Sinne der musica poetica] rechnen können (ibid. 245f.).

Darüber hinaus versuchen die Autoren in ihren polemischen Ausführungen die ethische Bedeutung des Wortes zu aktivieren, indem sie vom wahren Virtuosen neben

fachlichen Qualitäten einen tugendhaften Lebenswandel fordern:

Kuhnau, *op. cit.*: Dieser [virtuose Musico] (wenn er anders ein wahrer *Virtuoso* seyn, und den Titul nicht bloß nach dem heutigen *recipirten* und *politischen* Verstande verdienen will) siehet aus gantz andern Augen heraus. Er bekräfftiget sein *Praedicat* nicht alleine durch seine Kunst, sondern auch durch seine *Conduite* und tugendhaffte Lebens-Art (255);
vgl. dazu J.H.Zedler, *Universal-Lexicon* XLVIII (Lpz. u. Halle 1746), Art. *Virtuosen*: Virtuosen, It. *Virtuosi*, heissen im sittlichen Verstande tugendhaffte Personen; im politischen Verstande aber solche Leute, die in einer gewissen Kunst und Wissenschafft, als in der Musick, Mahlerey, Bildhauerey u.d.g. fürtreflich sind, und andere übertreffen.

Mattheson, der die Hauptlaster „mancher seyn-wollender Virtuosen" ausführlich kritisiert, zieht die Schlußfolgerung:

op. cit.: Solchemnach muß ein *Virtuoso, quà talis*, er sey so habil er im̄er wolle / die guten Sitten... im innersten der Seelen hegen... sonst macht er sich auf eine oder die andere Weise gantz gewiß unbrauchbar (5).

Der bevorzugte Gebrauch von Virtuose als Musikerbezeichnung begegnet im 18.Jh. nur im ital. und dtsch. Sprachraum, ein Sachverhalt, der offenbar auf die engen Beziehungen zwischen der Musikausübung beider Kulturkreise zurückzuführen ist. GrassineauD (1740) weist demgegenüber im Anschluß an seine Übersetzung von Brossards Art. *Virtu* ausdrücklich darauf hin, daß das Fremdwort Virtuoso im Engl. nur in allgemeiner Bedeutung, nicht aber als spezielle Musikerbezeichnung – eher als besondere Bezeichnung für Mediziner, Naturwissenschaftler und Philosophen – verwendet wird:

Art. *Virtu*: We use the word *Virtuoso*, but in a more extended sense, it not being fixed to any particular art, but is applied to any person excelling in his art, be it what it will; if it be at all limitted among us, 'tis to the learned in physic and natural history, or philosophy.
Die Verwendung der ital. Musikerbezeichnung virtuoso in den Aufzeichnungen A.Woods (1632–1695; vgl. E.H.Meyer, *Engl. Chamber Music*, London 1946, 211) ist für den engl. Sprachgebrauch also keineswegs repräsentativ.

Auch die seit 1640 zu belegende frz. Form virtuose (vgl. W. v. Wartburg, *Frz. Etymolog. Wörterbuch* XIV, Basel 1961), die um die Mitte des 18.Jh. aber gleichwohl noch als jung gilt, wird nur in allgemeiner Bedeutung, nicht aber als spezielle Musikerbezeichnung verwendet und fehlt daher sowohl bei RousseauD (1768) als auch in der *Encyclopédie méthodique. Musique* II (Paris 1818):

Encyclopédie XVII (Neuchâtel 1765), Art. *Virtuose*: VIRTUOSE, s.m. (*Littérat.*) mot italien introduit en France, il n'y a pas bien long-tems. Il signifie un homme curieux des connoissances qui ornent & enrichissent l'esprit, ou un amateur des sciences & des beaux arts, & qui en favorise le progrès.
Demzufolge ist die Wortverwendung in Diderots *Le Neveu de Rameau* (1760), in dem zwei ital. Violinisten als virtuoses bezeichnet werden, nicht als umgangssprachlich, sondern als bewußte Übernahme des ital. Wortgebrauchs zu interpretieren:
Comme vous avez vu quelquefois, au concert spirituel, Ferrari ou Chiabran, ou quelque autre virtuose, dans les mêmes convulsions, m'offrant l'image du même supplice et me causant à peu près la même peine (ed. Bibl. de la Pléiade 442).

II. (1) Während Walther im Anschluß an Brossard noch den umfassenden Begriff des Virtuosen überliefert, setzt sich seit ca. 1740 – neben dem weiterhin bestehenden vokabularen Wortgebrauch – im dtsch. Musikschrifttum ein eingeschränkterer Bedeutungsumfang durch, indem das Wort Virtuose nur noch als Bezeichnung des AUSSERORDENTLICH QUALIFIZIERTEN PRAKTISCHEN MUSIKERS verwendet wird. Im Unterschied zu den auf theoretischer Reflexion basierenden Begriffsbestimmungen im frühen 18.Jh. orientieren sich die jüngeren Definitionen am zeitgenössischen dtsch. Sprachgebrauch, der wohl von Anfang an jene spezielle Wortverwendung bevorzugte. Bereits J.A.Birnbaum referiert in seinen gegen Scheibe gerichteten *Unpartheyischen Anmerckungen* (Lpz. 1738) den in der dtsch. Umgangssprache eingeengten Bedeutungsumfang, wenn er unter Virtuose nur noch den hervorragenden praktischen Musiker versteht, der – worauf insbesondere Zedler hinweist – nicht nur hinsichtlich seiner fachlichen Qualitäten, die beim Instrumentalisten die Spezialisierung auf ein Instrument voraussetzen (vgl. „ausserordentlicher künstler auf seinem instrument"), sondern zugleich hinsichtlich seines sozialen Status – meist der des Hofmusikers – von den übrigen Musikausübenden abgehoben ist:

Musicanten nennet man insgemein diejenigen, deren hauptwerck eine art von musicalischer praxi ist. Sie sind dazu bestellt, ja sie begeben sich offt freywillig dazu, die von andern gesetzte stücken, vermittelst musicalischer instrumenten dem gehör mitzutheilen. Ja nicht einmahl alle von dieser art, sondern die geringsten und schlechtesten, führen meistentheils diesen nahmen; so daß unter Musicanten und bierfiedlern fast kein unterscheid ist. Ist einer von dergleichen musicalischen practicis ein ausserordentlicher künstler auf seinem instrument; so nennet man ihn keinen musicanten, sondern einen virtuosen (*Bach-Dokumente* II, 299);
J. A. Scheibe, *Critischer Musikus* ([Hbg 1737–1740] [2]Lpz. 1745): Ueberdieses wird auch das Wort, Virtuose, wenn es in der Musik gebrauchet wird, am meisten nur denenjenigen beygeleget, welche etwa im Singen oder Spielen einen hohen Grad der Vortreff lichkeit erlanget haben. Es kömmt also mehr den praktischen Musikanten zu, als den theoretischen [d.h. Komponisten und Kapellmeistern] (252f.);
vgl. die noch im 19.Jh., z.B. von SchillingL IV ([2]1840), Art. *Kunst*, überlieferte analoge Klassifikation: in der Musik nämlich theilen wir die Künstler ein in theoretische und praktische, oder besser: dichtende und ausübende. Jene sind die Componisten oder Tonsetzer, diese die Virtuosen in allen ihren verschiedenen Branchen (268);
J.H.Zedler, *Universal-Lexicon* XXII (Lpz. u. Halle 1739), Art. *Musicanten*: Musicanten, heissen ihrer alten und ächten Bedeutung nach diejenigen, welche ein von einem Componisten gesetztes Stück auf ihren Instrumenten nach den vorgeschriebenen Noten spielen. Nach dieser Beschreibung würde man nicht unrecht thun, wenn man auch die grösten Virtuosen, und Musickverständige Musicanten nennete. Weil aber der heutige Gebrauch im Reden gemeiniglich nur durch dieses Wort die auf Hochzeiten und in den Dorff- und Bier-Schencken aufwartenden Stadt-Pfeiffer, und Bierfiedler oder Scher-Geiger verstehen will, und daher andere Musick-Verständige, sonderlich die in Königlichen und Fürstlichen Capellen befindlichen Virtuosen sich nicht gerne unter die Classe der Musicanten rechnen; sondern vielmehr lieber Musick-Verständige, Musici, Virtuosen etc. heissen wollen: so gönnet man ihnen nicht unbillig diese zum Unterschied erfundene Titul.

Über die Wiedergabe des zeitgenössischen Wortgebrauchs hinausgehend fordert M.J.Adlung im Anschluß an die von Kuhnau begründete Begriffstradition neben der nunmehr als primäres Merkmal geltenden geschickten Ausübung vom Virtuosen auch theoretische Kenntnisse:

Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit (Erfurt 1758): Man pflegt also dieses Wort [Virtuose] im engern Verstande zu nehmen, von einem, so dieses oder jenes Instruments dem Wissen und Gebrauch nach vor andern mächtig. Wiewohl ein guter Sänger nicht ausgeschlossen wird. Wenn sie aber bey einer geschickten Ausübung sich auf das Wissen gar nicht legen, so scheint solcher Name eines Virtuosen vor sie allzuhoch (804).

Die Bedeutungsverengung der Musikerbezeichnung Virtuose ist bis ins 19.Jh. hinein ausschließlich im dtsch. Sprachraum nachweisbar. Nach Fr.Galeazzi ist der ital. Virtuosenbegriff noch gegen Ende des 18.Jh. durch die Personalunion von Komponist und ausführendem Musiker gekennzeichnet:

Elementi teorico-pratici di Musica (Rom 1791): Nous avons fait maintenant un bon musicien au sens matériel, un serville exécutant, et nous ne pouvons encore lui accorder le titre de „virtuose" qui convient seul à celui qui possède le génie inventif, propre de l'art (frz. Übers. nach M.Pincherle, *Le monde des virtuoses*, Paris 1961, 8f.);

auch Castil-BlazeD ([2]1825) verzeichnet – offenbar im Anschluß an BrossardD – noch den traditionellen Begriff des Virtuosen:

Art. *Virtuose*: Nom que l'on donne au musicien qui excelle dans la composition, le chant ou l'exécution instrumentale. Ce mot nous vient des Italiens qui l'ont formé de *virtu*, force, habileté, excellence.

(2) Seit der Mitte des 18.Jh. bezeichnet das Lehnwort Virtuose insbesondere einen Musiker hinsichtlich seiner Funktion als CONCERTIST eines Instrumentalensembles – eine insofern unmittelbar einleuchtende Wortverwendung, als das konzertierende Prinzip der im Virtuosenbegriff enthaltenen Vorstellung des Exzellierens entspricht. Im Zusammenhang mit Rangstreitigkeiten zwischen zwei Darmstädter Hofmusikern kann der Konzertmeister in einem Schreiben (Darmstadt, 6.2.1758) demgemäß darauf hinweisen,

daß unter Vocalisten und Instrumentalisten ein Concertist oder Virtuose jeder Zeit die Preference vor einem Ripienisten oder Ausfüllungs Geiger gehabt habe (nach E.Noack, *Musikgesch. Darmstadts*, Mainz 1967, 242);
vgl. die Wortverwendung bei L.Mozart *Versuch* (1756), der diejenigen tadelt, „die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen (252).

In gleichem Sinne definiert noch KochL (1802) die höfische Amtsbezeichnung Kammervirtuos:

Art. *Kammervirtuos*: Diesen Charakter erhalten an einigen Höfen diejenigen Tonkünstler, die sich auf ihrem Instrumente als Concertspieler vorzüglich auszeichnen;
vgl. auch Koch, *Versuch einer Anleitung z. Composition* III, (Lpz. 1793): Das Concert ist entweder das gewöhnliche Kammerconcert, mit welchem sich ein Tonkünstler auf seinem Instrumente unter Begleitung eines ganzen Orchesters hören läßt... oder es ist ein von den Italiänern so genanntes *Concerto grosso*, in welchem sich mehrere Virtuosen auf ihren Instrumenten bald wechselsweise, bald zusammen hören lassen (293).

In Übereinstimmung mit diesem Wortgebrauch trägt eine seit 1830 erscheinende Sammlung mit Konzertstücken „für junge, talentvolle Pianofortespieler, die sich versuchen wollen, mit Orchester etwas ihrem Alter Angemessenes vorzutragen", den Titel *Der junge Virtuose* (nach AmZ XXXII, 1830, 851).

Von dieser Verwendungstradition ausgehend wird das Wort noch in der zweiten Hälfte des 19.Jh. – neben seiner Verwendung als wertendes Prädikat (vgl. III. (2) u. (3)) – im neutralen Sinne als Terminus für den PRIMGEIGER oder den SOLISTEN gebraucht:

im ersteren Sinne bei P.Lindau, *Nüchterne Briefe aus Bayreuth* (Breslau [1876] [2]1879), der davon spricht, „daß man... sich auf einen Stuhl stellt usw., um zu sehen, wie der Virtuose den Bogen führt" (11f.);
zur zweiten Wortverwendung vgl. E.Hanslicks Titel *Concerte, Componisten u. Virtuosen* (Bln 1886);
ähnlich J.Brahms, Brief an J.Joachim (20.1.1886): Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen... Derlei Übertreibungen sind eben nötig, so lange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist (*Brahms-Briefwechsel* V, Bln 1912).

III. (1) Ungeachtet der ursprünglich panegyrischen Begriffsintention verbinden sich im Laufe des 18.Jh. mit dem Lehnwort Virtuose in zunehmendem Maße negative Assoziationen, so daß sich die Autoren in ihren theoretischen Auseinandersetzungen über Probleme der mus. Reproduktion veranlaßt sehen, die jeweils gemeinte Wortbedeutung durch POSITIV ODER NEGATIV WERTENDE BEIWÖRTER festzulegen. Wie bereits in der ersten Hälfte des 18.Jh. resultiert die dem Wort eigene semantische Ambivalenz aus der Diskrepanz zwischen umgangssprachlichem Wortgebrauch und theoretischer Reflexion darüber, was ein Virtuose im eigentlichen Wortsinne, d.h. im Sinne der Etymologie und der für die mus. Reproduktion gültigen Theorie ist. Häufig setzen die betreffenden Ausführungen mit einer Kritik der sogenannten oder eingebildeten Virtuosen ein, um von diesem Gegenbild den Begriff des rechtschaffenen, wahren oder wahrhaften Virtuosen um so deutlicher abheben zu können.
Ansätze für die spätere pejorative Wortverwendung finden sich bereits in Texten aus der ersten Hälfte des 18.Jh., in denen die hier noch als deskriptiver Terminus zu verstehende Musikerbezeichnung Virtuose in negativem oder ironischem Zusammenhang erscheint (vgl. oben I.). So tadelt L.Chr.Mizler im Sinne der Affektenlehre und in Anspielung auf antike Berichte jene zeitgenössischen Virtuosen, die im Vergleich zu den „Virtuosen der alten Griechen" zwar eine erstaunliche Fertigkeit zur Schau stellen, ohne aber die Affekte der Zuhörer zu erregen:

Mus. Bibliothek IV (Lpz. 1738): Was nemlich die Vollstimmigkeit, die Geschwindigkeit, die beständigen Veränderungen, den Nachdruck anbelanget, so sind wohl unsere Virtuosen den Alten überlegen. Allein die Kunst nach den Leidenschaften die Tone mit einander zu verbinden, haben die Alten wohl besser gewust. Unsere Virtuosen suchen uns nur zu belustigen, und durch ihre grose Fertigkeit in Verwunderung und Erstaunung zu setzen, aber die Alten haben ihre Zuhörer, traurig, munter, zornig, verliebt, ja gar rasend machen können (20).

Dementsprechend unterscheidet sich nach L.Mozart *Versuch* (1756) der wahre Virtuose vom Einbildungsvirtuosen durch die auf Affektauslösung zielende Vortragsart des gebundenen Tempo rubato:

Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist accompagniret; dann muß man sich durch das Verziehen, oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen... [Anm.:] Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können.

Einem rechtschaffenen Virtuosen, darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein Tempo rubato verderben (263).

Unter dem Einfluß der von der Ausdrucksästhetik entwickelten Theorie der mus. Reproduktion, die seitens des ausführenden Musikers Emotionen voraussetzt, wandelt sich die Polemik gegen die zeitgenössischen Virtuosen in der zweiten Hälfte des 18. Jh. zur Kritik des ausdruckslosen Vortrags:

J. G. Sulzer, *Allg. Theorie d. schönen Künste* IV (Lpz. [1774] ²1794), Art. *Vortrag*: Die Sucht, blos zu gefallen, wovon unsre heutigen Virtuosen so sehr angestekt sind, läßt ihre Seele kalt bey jedem Vortrage; und werden sie würklich in Empfindung gesetzt, so treiben sie Galanterie mit ihren Empfindungen (711).

In Übereinstimmung mit den herrschenden ästhetischen Anschauungen seiner Zeit nennt Chr. Fr. D. Schubart das Moment, das den ausübenden Musiker zum wahren Virtuosen erhebt und vom nur technisch geübten Instrumentalisten unterscheidet, Genie oder Schöpferkraft:

Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst (Wien 1806, geschr. 1784): *Vom Solospielen.* Dieß kann eigentlich nur der wahre Virtuos, oder das musikalische Genie leisten... Der Solospieler muß entweder seine eignen oder fremde Phantasien vortragen. In beyden Fällen muß Genie sein Eigenthum seyn. Will ich eine Sonate von *Bach* vortragen, so muß ich mich so ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Ichheit wegschwindet, und Bachisches Idiom wird. Alle mechanische Fertigkeiten: Ohr, geflügelte Faust, Fingersatz, Tactfestigkeit, Verständniß des Instruments, Lesekunst, und dergleichen weggerechnet; so wage sich nur kein Solospieler auf den Schauplatz, wenn er nicht Schöpferkraft besitzt; wenn er nicht die Noten in eben so viel Feuerflocken zu verwandeln weiß; wenn er nicht die begleitenden Stimmen um ihn, wie die Zuhörer versteinern kann, und – ach, wenn er unfähig ist, *dem Geiste zu gebiethen* in allen zehn Fingern zu brennen (295).

Hat der wahre Virtuose nach Schubart sich im Interpretationsakt ganz in den Geist des Komponisten zu versenken und dabei jede egozentrische Attitüde zu vermeiden, so sind nach J. H. G. Heusinger die ‚seynwollenden' Virtuosen dadurch gekennzeichnet, daß sie statt der ästhetisch allein legitimierten Werkinterpretation lediglich Selbstdarstellung treiben:

Hdb. d. Aesthetik I (Gotha 1797): Es liegt dem albernen Spiele der meisten seynwollenden Virtuosen Unwissenheit über das, was sie seyn können, und Arroganz zu Grunde. Sie wollen nicht bedenken, daß sie sich zu dem Compositeur durchaus verhalten, wie der Declamator zu dem Dichter... die meisten Virtuosen wollen die Aufmerksamkeit ihrer Versammlung von dem Stücke abbringen, um sie auf ihre mechanische Künstlergeschicklichkeit wenden zu können... man soll über die Gelenkigkeit ihrer Finger und über die Fertigkeit ihres Auges erstaunen (188 f.).

Ähnlich unterscheidet E. T. A. Hoffmann zwischen dem sogenannten und wahrhaften Virtuosen. Zeichnet sich jener durch bloß technische Fertigkeiten aus, so dieser – der eigentliche Künstler – durch die Fähigkeit zur adäquaten Interpretation mus. Kunstwerke:

Deux Trios... par Louis van Beethoven (AmZ XV, 1813): Es giebt in diesen Trios, wenn von blosser Fingerfertigkeit und halsbrechenden Passagen auf und ab mit beyden Händen, in allerley seltsamen Sprüngen und possierlichen Capriccios die Rede ist, im Flügel gar keine besondere Schwierigkeit... und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer. Mancher sogenannte Virtuos verwirft die B.sche Flügel-Composition, indem er dem Vorwurfe: Sehr schwer! noch hinzufügt: Und höchst undankbar!... Der ächte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat, und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen... Dass es wenig solche eigentliche Künstler, wahrhafte Virtuosen giebt, da leider auch in der Kunst der Egoism, die leidige, leere Prahlsucht, um sich greift, ist ... gewiss (153 f.).

(2) Die im Musikschrifttum des 18. Jh. übliche Unterscheidung zwischen wahren und sogenannten Virtuosen schlägt sich gegen Ende des Jh. in zwei polarisierten Begriffsvarianten nieder, von denen die eine traditionell an etymologischen und ästhetischen Überlegungen, die andere am umgangssprachlichen Wortgebrauch orientiert ist, d.h. an den Merkmalen jener Musiker, die umgangssprachlich Virtuosen heißen. Im ersten Sinne versteht man unter Virtuose das Ideal des reproduzierenden Musikers schlechthin, ein Begriff, der im 19. Jh. insofern unterschiedliche Interpretationen zuläßt, als für ihn zwei sich ergänzende, bei den einzelnen Autoren jedoch unterschiedlich akzentuierte Aspekte bestimmend sind: einerseits die Anschauungen der Ausdrucksästhetik, andererseits die Vorstellungen von der adäquaten Werkinterpretation.

Unter Hinweis auf die von der Ausdrucksästhetik formulierte Aufgabe des ausübenden Künstlers, die Zuhörer in Gemütsbewegungen zu versetzen, wofür die Rührung des Musikers als Voraussetzung gilt, kritisiert Heusinger die zeitgenössische Verwendung des Lehnwortes, das er als bedeutungsvollen Ehrennamen für den sich über das bloß Handwerkliche erhebenden ausübenden Musiker verstanden wissen will:

op. cit.: Nicht Staunen und Verwunderung der Zuhörer über besiegte Schwierigkeiten ist der Tribut, welcher dem Künstler gebührt, sondern der Beifall, der aus einem gerührten Herzen kömmt, ist das Geschenk, welches der Mann, der seine Kunst ehrt, mit Wohlgefallen ärndten wird. Ein Virtuose soll ein Virtuose in der Kunst, nicht ein Virtuose auf einem Instrumente seyn... (177).

Vergiß nun, daß deine Geschicklichkeit auf dem Instrumente dir Ehre erwerben soll, und lege in die Töne, die deine Hand hervorlockt, nichts, als das Gefühl, von welchem du selbst durchdrungen bist... Ich thue diese Foderung an jeden Virtuosen. Und nur wenn er sie erfüllt, kann ich ihm diesen vielbedeutenden Ehrennamen beilegen. Ein Mann, der weiter nichts gelernt hat, als die Schwierigkeiten seines Instrumentes besiegen, und sich in seinem Spiele mit diesem Siege brüstet, ist nichts als ein künstlicher Mann; er ist kein Künstler... Ein Virtuose sollte nicht derjenige heißen, der weiter nichts kann, als mit Fertigkeit und Anmuth spielen, sondern derjenige, der durch das Instrument nicht gehindert wird, seine geistreichen Gedanken schön und angenehm vorzutragen. So stehen die Kunstfertigkeit und die Spielfertigkeit mit einander in Verhältniß.

Und diese Foderung muß der Künstler erfüllen, er spiele seine eigenen Sachen, oder er spiele das Stück eines andern. Es muß, was er uns vorträgt, aus seiner eigenen Seele hervorzugehen scheinen (178 ff.).

Je mehr andererseits der Werkbegriff in der mus. Ästhetik zentrale Bedeutung gewinnt, um so stärker orientiert sich der theoretisch reflektierte Begriff des Virtuosen seit dem frühen 19. Jh. an der im 18. Jh. entwickelten Idee der Werkinterpretation. Kennzeichnend für diese Tendenz ist die ausführliche Begriffsbestimmung in einem Artikel der AmZ, dessen Verfasser die Frage „was ist ein Virtuos? – was soll er eigentlich seyn?" dahingehend beantwortet,

daß unter Virtuose in deutlicher Abgrenzung vom umgangssprachlichen Wortgebrauch (Virtuose „im vulgären Sinn") nur ein praktischer Tonkünstler verstanden werden solle, der sich durch die Fähigkeit auszeichnet, mus. Werke möglichst vollkommen darzustellen, wobei technische Geschicklichkeit sowie theoretische, kompositorische, ästhetische und psychologische Kenntnisse lediglich die Voraussetzung für den auf freier innerer Tätigkeit und Genie basierenden schönen Vortrag bilden sollen:

Triest, *Ueber reisende Virtuosen* (AmZ IV, 1801): Unter einem Virtuosen verstehe ich einen praktischen (Ton-)Künstler, der seiner Kunst (des Gesanges oder eines Instruments) mächtig ist, d.h. der es darin so weit gebracht hat, dass sie ihm zur Erreichung jedes Kunstzweck's (möglichst vollkommener Darstellung der Kunstprodukte) mit Sicherheit zu Gebote steht. Um auf diesen Ruhm Anspruch zu machen, muss man also 1) Fertigkeit mit Reinheit und Präzision verbinden... Indessen erheben die drey erwähnten Vorzüge ihn noch nicht über den Handwerker. Das thut sogar noch nicht das 2te Requisit, der blos richtige Vortrag... Erst 3) mit dem schönen Vortrage tritt er in den Rang des Künstlers. Denn hier kommt es auf eigne Beurtheilung, Anordnung und Erfindung, auf Kultur des Gefühlsvermögens, kurz, auf freye innere Thätigkeit und Genie an. Zu allen diesen Anforderungen berechtigt der Künstler, sobald er als Virtuos auftritt; denn es liegt auch in dem Begriff desselben, dass seine Produktionen nicht nur an sich ungewöhnlich und excellirend seyn, sondern auch als selbst erdacht, als originell erscheinen sollen, wenn er auch in der That nur fremde Arbeiten dazu gebraucht. Vollendet ist jedoch der Virtuos nur dann, wenn er 4) sicher ist, seine Kunstzwecke, d.h. die Würkung derselben auf den Geist der (N.B. dafür empfänglichen) Zuhörer, nie zu verfehlen... Hierzu (zu No. 3 und 4.) reicht aber keineswegs eine musikalische Seiltänzerkraft hin; sondern er bedarf nun auch einer gründlichen Kenntnis der Theorie der Musik und der Komposition insbesondre; ferner, eines hellen Blicks in die Aesthetik und Psychologie (758ff.).

Was hier mit der Synthese von richtigem und schönem Vortrag postuliert wird, faßt SchillingL VI (²1840), Art. *Vortrag*, in die Forderung zusammen, „wie der Componist [müsse] auch der Virtuos oder ausübende Tonkünstler überhaupt ein Künstler seyn", d.h. „als Offenbarer eines Inneren" erscheinen (806). Auch nach Schilling besteht das entscheidende Kriterium des Virtuosen darin, überragende technische Fertigkeiten ausschließlich in den Dienst künstlerischer Vermittlung zu stellen:

Art. *Virtuos*: Wir theilen in der Musik die Künstler ein in zwei Hauptclassen, in dichtende und ausübende; jene sind die Componisten oder sog. Tondichter u. Tonsetzer (s.d.), diese die Virtuosen, d.h. diejenigen Musiker, welche die componirten Tonstücke vortragen, und deshalb sich auf irgend einem Instrumente oder im Gesange eine besondere Fertigkeit aneignen... Der Virtuos soll nicht blos die Noten, er soll den inne schlummernden Geist eines Tonstücks offenbaren und gleichsam zur Anschauung bringen. Dazu gehört nun freilich, daß er auch die Noten sämmtlich, und wären sie in noch so schwieriger Combination zusammengestellt, mit Leichtigkeit vorzutragen und auszuführen vermag. Wer declamiren will, muß lesen in der größten Vollkommenheit können; der vortragende Künstler muß Virtuos [hier im neutralen Sinne von (3)] seyn bis zum höchsten Capriccio; ja es muß ihm noch mehr Fertigkeit zu Gebote stehen, als er eben braucht, damit auf nichts Aeußeres mehr, so nur auf das Innere der Composition seine Aufmerksamkeit gerichtet seyn kann (ibid. 782f.).

Bei R.Wagner kehrt als normativer Gesichtspunkt die Forderung wieder, der Virtuose habe als ausübender Künstler ausschließlich Repräsentant des Komponisten oder Durchgangspunkt für die künstlerische Idee zu sein und daher auf eigene Invention zu verzichten:

Der Virtuos u. der Künstler (1840/41): Hiergegen müßte nun das höchste Verdienst des ausübenden Künstlers, des Virtuosen, in der vollkommen reinen Wiedergebung jenes Gedankens des Tonsetzers bestehen, wie sie zunächst nur durch wirkliche Aneignung seiner Intentionen, und dem zufolge durch völlige Verzichtleistung auf eigene Invention versichert werden kann... Seine Stellung als Vermittler der künstlerischen Intention, ja als eigentlicher Repräsentant des schaffenden Meisters, legt es ihm ganz besonders auf, den Ernst und die Reinheit der Kunst überhaupt zu wahren: er ist der Durchgangspunkt für die künstlerische Idee, welche durch ihn gewissermaßen erst zu einem realen Dasein gelangt (*Sämtl. Schriften u. Dichtungen*, Volksausg. I, 169f.).

Demgegenüber ist nach Fr. Liszts apologetischen, das eigene künstlerische Selbstverständnis widerspiegelnden Ausführungen der Virtuose nicht bloßer Reproduzent, sondern wie der Komponist Poet, d.h. Schöpfer:

Cl. Schumann (1855): Der Virtuos, obwohl seine Darstellung eines gegebenen Stoffes das Ideal, welches jener [der Komponist] seiner Seele vorhielt, nur nachschafft und in Folge dessen scheinbar nur Interpret eines fremden Werkes ist, muß ebenso sehr Poet sein, wie der Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam nur die Natur in ihrer Weise vortragen, gewissermaßen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatte singen (*Ges. Schriften* IV, Lpz. 1882, 195f.);
Die Zigeuner u. ihre Musik in Ungarn (1859): Der Virtuose ist... nicht das passive Werkzeug, welches Gefühl und Gedanken anderer reproducirt und nichts Eigenes hinzufügt. Er ist nicht der mehr oder weniger geschickte und erfahrene Leser von Werken, die ohne Rand für seine Glossen sind und keines Kommentares für das, was zwischen den Zeilen steht, bedürfen. Die von der Begeisterung diktirten musikalischen Werke sind im Grunde nur das tragische oder rührende „*Scenario*" des Gefühls, das nur allein durch die Ausführenden sprechen, singen, weinen, stöhnen, beten, sich seiner freuen, sich erheben und über sich selbst frohlocken kann! Der Virtuose ist demnach ebenso Schöpfer als der Autor selbst: denn er muß virtuell die Leidenschaften besitzen, die er in dem vollen Glanze ihres frischen Phosphorescirens leuchten zu lassen betraut ist (*Ges. Schriften* VI, Lpz. 1883, 332).

(3) Andererseits ist das Wort Virtuose um 1820 bereits so sehr mit negativen Assoziationen verbunden, daß es auch ohne qualifizierende Beiwörter in pejorativem Sinne zur Bezeichnung eines AUSÜBENDEN MUSIKERS verwendet werden kann, der sich zwar durch AUSSERGEWÖHNLICHE TECHNISCHE FERTIGKEITEN auszeichnet, diese aber EXHIBITIONISTISCH ZUM SELBSTZWECK ERHEBT und somit alle übrigen Anforderungen eines künstlerischen Vortrages vermissen läßt:

J.J.Wagner, *Ideen über Musik* (AmZ XXV, 1823): Nicht vergebens hat unser voriger Aufsatz so viel von der stillen Musik geredet, denn wir gedenken jetzt zu behaupten, dass sie die Seele der hörbaren sey, und erklären das, was man in der Musik Vortrag nennt, gerade aus der Gegenwart dieser unhörbaren Musik unter und hinter der hörbaren... Daher gewährt oft das unvollkommene Spiel eines Dilettanten weit höhern Genuss als das vollkommnere Spiel eines Virtuosen, und in einer Zeit, welche so mächtig wie die unsere nach allseitiger Bildung ringt, wird es immer mehr gewagt heissen bloss Virtuose zu seyn (299f.).
Was ist denn ein Virtuose? Er ist eine Kehle, Flöte, Geige u.s.w., welche die musikalischen Verhältnisse wohl inne und ihre Darstellung zur leichten Fertigkeit gebracht hat, und sich wegen des letztern Vorzuges gar oft vermisst, in ihrer Kunst den Seil-

tänzer zu machen... Im Bewusstseyn oder im dunkeln Gefühle, eigentlich nur lebendige Instrumente zu seyn, werfen sich aber die Virtuosen eben mit Macht in diese künstlichen Künste, und der unfehlbare Beyfall von Kindern und Affen entschädigt sie reichlich für die Missbilligung der Wenigen, die hier von Entweihung der Kunst sprechen, und solche Künsteley höchstens als seltene Spielerey zulassen würden.
Durch solche Tendenz der Virtuosen, sey es in der Singstimme oder auf einem Instrumente, wird denn jene innere Musik, welche der äussern allein Werth und Seele verleiht, gänzlich aufgeopfert; an die Stelle des Vortrages, der die Darstellung dem Gemüthe unterwirft, tritt eine Darstellung, die mit nothdürftiger und kalter Beobachtung des Richtigen nach dem Seltenen, ja Seltsamen und Abentheuerlichen jagt (309f.).

In Übereinstimmung mit dem hier erhobenen Vorwurf, der Virtuose entweihe die Kunst durch exaltierte Zurschaustellung technischer Fertigkeiten, gelten als primäre Merkmale des so verstandenen Virtuosen, dem im Musikschrifttum des 19.Jh. häufig der Künstler, zuweilen auch der Musiker gegenübergestellt wird, Effekthascherei und Verzicht auf künstlerische Werkinterpretation:

[Rezension] *F. Mendelssohn Bartholdy: Concert f. d. Violine* (AmZ XLVIII, 1846): *Beethoven's* bekanntes Violinconcert gehört nicht zu den Solostücken, die man insgemein dankbare zu nennen pflegt... Es gehört eine Art Selbstverleugnung – des Virtuosen nur, nicht des Musikers – dazu, diese Wahl zu treffen, da der Erstere mit geringerem Gehalte leicht mehr effectuiren und reicheren Beifall wird ernten können (875).
Allzu geringe Compositionen für den Solovortrag will man, ausser beim Gesange, kaum noch erträglich finden und ist, die Virtuosität allein zu bewundern, nicht mehr so nachsichtig gegen Mangel an musikalischem Gehalte, wie man es früher, als die blose Fertigkeit für sich wohl höher im Werthe stand, gewesen ist (876f.);
J. Chr. Lobe, *Mus. Briefe* I (Lpz. 1852), kann in diesem Sinne allgemein feststellen, daß „Virtuosen nicht in ein Concert [gehören], in welchem man Genuß an Kunstwerken sucht" (210).

Der zunächst auf Instrumentalisten und Sänger bezogene pejorative Begriff des Virtuosen wird bereits in der ersten Hälfte des 19.Jh. auch auf den Dirigenten übertragen, der äußerlicher Effekte wegen am aufzuführenden Werk willkürliche dynamische und agogische Modifikationen, Instrumentationsretuschen und Kürzungen vornimmt; so bei R. Wagner, der unter Virtuose zwar einerseits positiv den Vermittler der künstlerischen Intention versteht, andererseits aber die Trennung zwischen Virtuose und Künstler konstatiert:

op. cit.: Auch er [der Dirigent] kann allerdings Virtuose sein, und vermöge allerlei Nüancierungspfiffigkeiten das Publikum zu der Meinung verleiten wollen, er sei es eigentlich, der es mache, daß alles so hübsch klinge: er findet, daß es nett ist, wenn eine laute Stelle plötzlich einmal ganz leise, eine schnelle ein bißchen langsamer gespielt werde; er setzt euch da und dort einen Posauneneffekt hinzu, auch etwas türkische Musik; vor allem aber hilft er durch drastische Streichungen, wenn er anders seines Erfolges nicht recht sicher ist. Dies wäre denn ein Virtuose des Taktstocks; und ich glaube, er kommt häufig vor, namentlich bei Operntheatern (173).

Darüber hinaus geht die pejorative Wortbedeutung im 19.Jh. in zahlreiche neugebildete Komposita ein, wie Virtuosenkonzert, Virtuosenmachwerk, Virtuosenproduktion, Pultvirtuose, Taktstockvirtuose, die als wertende Termini bald zum gängigen Vokabular der Musikkritik gehören. So impliziert die häufig verwendete, ursprünglich wohl durchaus positiv gemeinte Gattungsbezeichnung Virtuosenkonzert nach der bewußt einseitigen Begriffsauslegung A. B. Marx' die außerkünstlerische kompositorische Intention, einem Solisten lediglich Gelegenheit für technische Brillanz zu geben:

Einige Worte über das Konzertwesen (Berliner AmZ II, 1825): Der Konzertgeber würde an manchem Beethovenschen und Mozartschen Klavierkonzerte mehr Gelegenheit haben, sich als Künstler zu bewähren, als in hunderten der schwierigsten Virtuosenkonzerte. Diese Benennung oder wenigstens Klassifizierung wenden Konzertisten bisweilen selbst an, weil sie inne werden, daß in jenen Kunstwerken ein anderer Geist lebt, als in den Kompositionen, die für die Finger bestimmt sind (349; nach I. Amster, *Das Virtuosenkonzert in d. ersten Hälfte d. 19. Jh.*, Diss. Bln 1931, 23).

Der auf den Beherrscher technischer Fertigkeiten eingeengte, häufig pejorativ verstandene dtsch. Begriff des Virtuosen, dem in der Folgezeit kaum noch wesentliche semantische Merkmale hinzugefügt wurden, hat im Laufe des 19.Jh. in sämtliche europäische Nationalsprachen Eingang gefunden.

*

Anhang 1 (*Komponist – Virtuose*): Stehen sich die Begriffe Komponist und Virtuose seit um 1740 in Analogie zur Unterscheidung von musica poetica und practica gegenüber, so beinhalten sie gleichwohl noch keine sich einander ausschließenden Qualitäten eines Musikers. Vielmehr gilt die Personalunion von produzierendem und reproduzierendem Musiker bis ins frühe 19.Jh. als Voraussetzung für hervorragende kompositorische Leistungen:

nach H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung z. Composition* III (Lpz. 1793), kann man „nur von solchen Tonsetzern gute Sonaten erwarten, die zugleich Virtuosen auf demjenigen Instrumente sind, für welches sie dergleichen Tonstücke setzen" (317); vgl. auch E. T. A. Hoffmann, *Deux Trios... par Louis van Beethoven* (AmZ XV, 1813): Jeden wahren Fortepianospieler muss es entzücken und begeistern, wenn ein neues Werk für sein Instrument *des* Meisters erscheint, der selbst Virtuos auf dem Fortepiano ist und also mit tiefer Kenntnis dessen, was ausführbar und wirkungsvoll ist, so wie mit sichtlicher Vorliebe dafür schreibt (142).

Erst seit Ende des 18.Jh. setzt sich die Arbeitsteilung zwischen Komponist und Virtuose allmählich als Norm durch – eine von R. Wagner folgendermaßen gedeutete historische Entwicklung:

Der Virtuos u. der Künstler (1840/41): Ihr [Komponisten] braucht den Virtuosen, und ist er der rechte, so braucht er auch euch... Gewiß war es einmal leichter, auch sein eigener Virtuos zu sein; aber ihr wurdet übermütig und machtet es euch selbst so schwer, daß ihr die Mühe der Ausführung demjenigen zuweisen mußtet, der nun sein ganzes Leben lang gerade vollauf damit zu tun hat, die andre Hälfte eurer Arbeit zu bestehen (*Sämtl. Schriften u. Dichtungen*, Volksausg. I, 172).

Dementsprechend begründet R. Schumann Liszts – seiner Meinung nach – negative Entwicklung als Komponist mit dem Hinweis auf dessen ‚überwiegendes Virtuosengenie', das für fundierte kompositorische Studien keine Zeit gelassen habe:

Etüden f. d. Pianoforte (NZfM XI, 1839): Zu anhaltenden Studien in der Komposition scheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben; desto mehr studierte er als Virtuos... Brachte er es nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist zurückgeblieben... Nun aber war es wohl zu spät für den außerordentlichen Virtuosen, was er als Komponist versäumt, nachzuholen (ed. Kreisig I, Lpz. [5]1914, 439f.).

Zugleich wirkt sich die Abwertung des Virtuosenbegriffs auf dessen Verhältnis zum Begriff des Komponisten aus. Galt bis zu E. T. A. Hoffmann die Personalunion von Komponist und

Virtuose als vorbildlich, so wird der Komponist nunmehr höher eingeschätzt, wenn er kein Virtuose ist:

[Rezension] *F. Mendelssohn Bartholdy: Concert f. d. Violine* (AmZ XLVIII, 1846): Wenn ein Componist, der nicht Virtuos ist und die Composition nicht zu eigenem Vortrage bestimmt, ein Violinconcert zu schreiben unternimmt, so kann er, was die Composition als Tondichtung betrifft, sich leicht freier und poetischer darin ergehen, als der componirende Virtuose, der mehr oder minder sich immer von dem leiten lassen wird, was für das Instrument an sich das Effectvollste und das Dankbarste für die Eigenthümlichkeit seines Vortrags ist (874f.);

während umgekehrt der auf Publikumseffekte bedachte Virtuose nicht zugleich Tondichter sein kann:

Man weiss von manchen berühmten Virtuosen, deren Concerte als dankbare Solostücke beliebt gewesen sind, dass sie nur die Principalstimme derselben niederzuschreiben sich befassten und die Instrumentation und Tuttisätze von anderer Hand dazu setzen liessen. – Wie wenig aber eine unmusikalisch-musikalische Anfertigung dieser Art, wenn sie auch die Vorzüge des Instrumentes geltend zu machen geeignet sein kann, auf den Namen eines werthvollen Kunstwerkes wird Anspruch machen dürfen, liegt am Tage (ibid. 873).

*

Anhang 2 (Virtù/Virtuosität): Den lexikalischen Definitionen des frühen 18. Jh. entsprechend heißt die dem Virtuosen eigene Fähigkeit im dtsch. Sprachgebrauch zunächst allgemein Virtù:

J. Kuhnau, *Der Mus. Quack-Salber* (Dresden 1700): Je mehr aber einer in der *Composition* erfahren, über dieses auch in der *Invention* glücklich ist, und, wenn er von der *Instrumental-Music Profession* machet, seinem *Instrumente* oblegen hat; Desto mehr wird seine *Virtù floriren* (ed. Benndorf 246f.);
J. Chr. Graupner u. J. S. Endler, Archivalie (Darmstadt, 1. 3. 1758): Wir können und wollen dem... [Oboisten] Metsch, die auf seinem Instrument sich acquirirte Virtu nicht in den geringsten Zweifel ziehen (nach E. Noack, *Musikgesch. Darmstadts*, Mainz 1967, 243).

Erst seit Ende des 18. Jh. ersetzt man Virtù in mus. Zusammenhang durch das dtsch. Derivativ Virtuosität (> engl. virtuosity, frz. virtuosité, ital. virtuosità), das im 19. Jh. einen ähnlichen Bedeutungswandel durchmacht wie Virtuose. Das Wort wird zunächst in umfassender Bedeutung als positives Wertattribut (‚Fähigkeit', ‚meisterhaftes Können') gebraucht, ist also noch nicht auf technische Geschicklichkeit eingeschränkt:

J. H. G. Heusinger, *Hdb. d. Aesthetik* I (Gotha 1797): Der ächte Virtuose wird nicht auf den Abweg gerathen, seine Virtuosität in die Behandlung des Instrumentes zu setzen, welche dem Zuhörer in die Augen fällt (177f.);
E. T. A. Hoffmann, *Deux Trios... par Louis van Beethoven* (AmZ XV, 1813), spricht von Flügel-Concerten, in denen „die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden soll" (143).

In ähnlich positivem Sinne – nämlich als eine Technik und Ausdruck umfassende Fähigkeit des Virtuosen – erscheint das Wort noch bei SchillingL VI (²1840) und Liszt:

Art. *Virtuose*: Auch erfordert der vollendete Vortrag einer musikalischen Composition oder mit einem Worte die Kunst der Virtuosität meistens eine ganz eigene Richtung des künstlerischen Talents... Indessen ist damit nicht gesagt, daß die bloße Virtuosität einen geringeren künstlerischen Beruf oder eine weniger tiefe Geistigkeit des Künstlers voraussetze, als die Kunst der Composition... Nur wenn sie ihre Aufgabe lediglich in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten sucht, sinkt sie herab unter alles eigentliche Künstlerthum und wird zur Handwerkerey (783);
Fr. Liszt, *Cl. Schumann* (1855): Nicht ein Auswuchs, sondern ein nothwendiges Element der Musik ist die Virtuosität... Nicht passive Dienerin der Komposition ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauche hängt das Leben, wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerkes ab... Die Virtuosität ist so wenig, wie die Malerei den anderen Künsten untergeordnet: denn beide erfordern schöpferische Fähigkeit (*Ges. Schriften* IV, Lpz. 1882, 192ff.).

Analog zum pejorativen Begriff des Virtuosen versteht man seit der ersten Hälfte des 19. Jh. aber immer häufiger unter Virtuosität nur noch den Inbegriff technischer Fertigkeiten:

L. Spohr, *Violinschule* (Wien 1832): Da der nächste Zweck des Concertspiels ist: die Virtuosität des Spielers zu zeigen, so ist dabey... eine vollständige Besiegung aller technischen Schwierigkeiten unerlässlich... Zur höchsten Ausbildung des Mechanischen beym Concertspiel geselle sich dann auch... ein gefühlvoller Vortrag (196).

DommerL (1865) fordert dementsprechend, daß Virtuosität nicht zum Selbstzweck erhoben werden dürfe, sondern künstlerischen Zwecken unterzuordnen sei:

Art. *Virtuose*: Der Virtuosenmusik wie der Virtuosität ist keineswegs alle Berechtigung abzusprechen, insofern sie die Leistungsfähigkeit der Technik überhaupt erweitern hilft. Doch bleibt ihre Kunstgeltung eine geringe, wenn sie die äusserliche und endliche Seite der Kunst, eben die Technik, einzig und allein zum Selbstzweck macht. Andererseits aber versteht die Geltung der Virtuosität sich von selbst, wenn sie zur wahren Künstlerschaft sich erhebt, indem sie ihre Mittel höheren Zwecken unterordnet, ihrer sich nur bedient, um den ideellen Gehalt des Tonstückes in um so glanzvollerer Weise zur Anschauung zu bringen.

*

Lit.: M. Wandruszka, Das Bild d. Menschen in d. Sprache d. ital. Renaissance, in: Schriften u. Vorträge d. Petrarca-Instituts Köln VII, 1956, Neudruck in: Wörter u. Wortfelder. Aufsätze (Tübinger Beitr. z. Linguistik VI), Tübingen 1970; Art. Virtuose, Virtuos, in: Grimm's Dtsch. Wörterbuch XII, 1951; G. Bach, Art. Virtuose, in: RiemannL 1967; R. Wangermée, Tradition et innovation dans la virtuosité romantique, AMl XLII, 1970.

Erich Reimer, Freiburg i. Br. 1972

Volkstümliche Musik

Die vorliegende Monographie behandelt einen Ausschnitt des musikbezogenen Gebrauchs von Prägungen, die seit dem 18. Jh. mit dem dtsch. Wort Volk gebildet werden. Da eine im strengen Sinn musikterminologische Studie über den hier sich zunächst aufdrängenden Begriff Volkslied wegen seiner vielfältigen ideologischen Kontaminierungen und geistesgeschichtlichen Implikationen kaum möglich ist, stehen zwei mit ihm eng verschränkte Wortbildungen im Mittelpunkt der Darstellung: ‚Volkstümliche Musik' und ‚Musik bzw. Lied(er) im Volkston'. Der im allgemeinen Sprachgebrauch heute wesentlich präsentere Begriff volkstümliche Musik ist der jüngere und in der musikwiss. Forschung insgesamt weniger häufig genutzte. Insofern erklärt sich die folgende Fokussierung auf die Wendung ‚im Volkston'. Als Lehnwort ist Volkston ins Englische, Französische und Italienische eingegangen (Belege siehe unten, IV.).

I. Die CHARAKTERISIERENDE BEZEICHNUNG ‚IM VOLKSTON' ist musikbezogen erstmals 1782 im Titel einer Publikation klavierbegleiteter Lieder von J. A. P. Schulz belegt.

(1) Schulz hebt mit seiner Titelformulierung auf die EINEM ÄSTHETISCHEN ZEITIDEAL ENTSPRECHENDE SCHEINHAFTE KUNSTLOSIGKEIT, SIMPLIZITÄT UND FASSLICHKEIT (Popularität) der vorgelegten Vertonungen ab.

(2) Die Wahl der Wendung ‚im Volkston' steht IM KONTEXT EINES PRIMÄR POETOLOGISCHEN DISKURSES ÜBER DAS ‚VOLKSLIED', der mit J. G. Herders entsprechender Wortprägung (1773) einsetzt und diesem künstlerische Leitbildfunktion zuschreibt.

(3) Dazu begegnet Volkston im späten 18. und frühen 19. Jh. als SCHLÜSSELBEGRIFF DER VOLKSAUFKLÄRUNG.

(4) Vereinzelt nachzuweisen sind POETISCH-MUSIKALISCHE HERRSCHER-HULDIGUNGEN „im Volkston".

II. Vor dem Hintergrund der Befreiungskriege bringt Fr. L. Jahn 1810 in der Wortschöpfung Volkstum und deren Ableitungen VORSTELLUNGEN SPEZIFISCH DEUTSCHER WESENSEIGENTÜMLICHKEITEN zum Ausdruck, doch ihre kulturkämpferisch-nationalen Implikationen verlieren die Begriffswörter volkstümlich/Volkstümlichkeit im musikpublizistischen Gebrauch der Folgezeit.

(1) Als volkstümlich bezeichnete Kompositionen werden mit Vokabeln wie EINFACH, HARMLOS, TREUHERZIG beschrieben.

(2) Volksliedsammler und Musiklexika des 19. Jh. verstehen als volkstümliches Lied DAS IN DIE SINGPRAXIS BREITER SCHICHTEN EINGEGANGENE, ‚VOLKSMÄSSIGE ZÜGE' TRAGENDE KUNSTLIED.

(3) Um 1900 wird das so verstandene ältere volkstümliche Lied verschiedentlich VOM AKTUELL KOMPONIERTEN, ABSCHÄTZIG BEURTEILTEN LIED ‚IM VOLKSTON' ABGEGRENZT.

III. Zwischen Mitte des 19. Jh. und dem Ersten Weltkrieg werden (ohne Rückbezug auf Schulz) BEGRIFF UND KONZEPT DES LIEDES ‚IM VOLKSTON' HÄUFIGER REFLEKTIERT; auf dem dtsch. Musikalienmarkt erscheint eine Reihe einschlägig betitelter Werke für eine oder zwei Singstimme(n) und Klavier sowie für Männerchor.

(1) Liedern ‚im Volkston' wird die FUNKTION EINES MUSIKALISCHEN GEGENMODELLS zu behaupteten Tendenzen künstlerischer „Unnatur" bzw. Verflachung zugeschrieben.

(2) Der Titel *Im Volkston* dreier 1903/04 herausgegebener Hefte mit klavierbegleiteten Liedern zeitgenössischer Komponisten signalisiert eine PROGRAMMATIK HAUSMUSIKALISCHER ERNEUERUNG IM GEISTE DES ‚VOLKSLIEDS'.

(3) Unterläuft eine einschlägig benannte Komposition mus. Erwartungen, die mit dem Begriff Volkston verbunden werden (wie im Fall von R. Schumanns *Fünf Stücken im Volkston* für Violoncello u. Klavier op. 102), erscheint die TITELWAHL ALS PROBLEM.

IV. In musikwissenschaftlicher Literatur findet der Begriff Volkston Verwendung, wo KOMPOSITIONEN MIT VOLKSMUSIKALISCHEN REFERENZEN im Fokus stehen.

(1) Dem Ausdruck eignet dabei eine TENDENZ MANGELNDER KONKRETHEIT, WILLKÜRLICHER WERTUNG UND HISTORISCHER FIKTIONEN.

(2) Als Werke im Volkston gelten im spezifischen Sinn auch solche, die AUF UNTERSCHIEDLICHE NATIONALMUSIKALISCHE IDIOME BEZUG NEHMEN und damit Dialekte in der ‚Weltsprache der Musik' konstituieren (etwa ‚nordischer Ton').

I. Die CHARAKTERISIERENDE BEZEICHNUNG ‚IM VOLKSTON' ist musikbezogen erstmals 1782 im Titel einer Publikation klavierbegleiteter Lieder von J. A. P. Schulz belegt:

Lieder im Volkston, bey d. Claviere zu singen I (Bln 1782, [2]1785), II (Bln 1785), III (Bln 1790).

(1) J. A. P. Schulz hebt mit dem Titel *Lieder im Volkston* auf die EINEM ÄSTHETISCHEN ZEITIDEAL ENTSPRECHENDE SCHEINHAFTE KUNSTLOSIGKEIT, SIM-

PLIZITÄT UND FASSLICHKEIT (Popularität) der vorgelegten Vertonungen ab. Der in dieser Hinsicht programmatische „Vorbericht" von Schulz ist 1785 in der zweiten, veränderten Auflage des ersten Teils erschienen; gleichwohl ist bemerkenswert, daß C. Fr. Cramer in einer Rezension des Erstdrucks bereits spezifische mus. Qualitäten hervorhebt, die auch der Komponist als wesentlich benennt. Den Titelzusatz ‚im Volkston' sieht Cramer in diesem Zusammenhang nur als einen Versuch, der Liedersammlung beim singenden Publikum Aufmerksamkeit zu verschaffen; inhaltlich motiviert erscheint er ihm nicht:

Lieder im Volkston, bey d. Klavier zu singen von J. A. P. Schulz (Magazin d. Musik I, 1783): Der Zusatz: im Volkstone ist bey ihm nicht vielmehr als ein Vehiculum, durch das er seinen, jedes Lob verdienenden, herzlichen, gedachten und innigst empfundenen Gesängen, einen leichtern Zugang zu den Ohren guter, aber von der Menge herauskommender Liedercompositionen fast abgeschreckter Zuhörer hat bahnen wollen. Zwar sieht man ihnen allen die auch nicht mislungne Bestrebung nach wahrer Faßlichkeit, Popularität, und Leichtigkeit an, die er manchmal sogar durch Aufnahme bekannter Gänge und Wendungen der simpeln Manier guter Volksweisen zu erreichen gesucht hat: allein dieß alles sind auch Eigenschaften des guten Liedes überhaupt, das von gar mancherley Schattirungen des Affects seyn kann; und demnach wollen wir sie als Lieder überhaupt betrachten.
Und aus diesem Gesichtspunkte angesehn, getraut man sich zu sagen, daß nicht leicht unter uns etwas bessers von solchen Sammlungen erschienen ist. Schon die Wahl der Texte, die durchgehends die originellsten unsrer besten Dichter sind, kündigt Herrn Schultz als einen Mann von dem geläutersten Geschmacke an. Er hat diese, ohne allen Aufwand von Kunst, oder vielmehr durch weislich verborgene Kunst mit Melodien vom reinsten Fluß der Empfindung, und des Ausdrucks bekleidet... (63 f.).

Schulz selbst streicht im erwähnten Vorwort (datiert November 1784) Volkston als zentralen Begriff seiner Liedästhetik heraus und berührt dabei mehrere Aspekte: Im Bestreben, Lieder auch für „ungeübte Liebhaber des Gesanges" (siehe unten, I. (2) Exkurs) zu schreiben, habe er sich um „Simplicität und Faßlichkeit" der Melodien bemüht und ihnen den „Schein des Bekannten", des „Ungesuchten" und „Kunstlosen" zu geben versucht, worin „das ganze Geheimnis des Volkstons" liege. Dergleichen Melodien schmiegten sich den Texten guter Liederdichter an „wie ein Kleid dem Körper" und würden diesen damit „Eingang zum Gedächtniß und zum Herzen" verschaffen. Vielfach scheiterten Komponisten bei der Umsetzung dieser „Theorie"; ein gelungenes, den „Volkston" treffendes Lied aber sei ein „Kunstwerk":

In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen, nemlich so, daß auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, so bald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können. Zu dem Ende habe ich nur solche Texte aus unsern besten Liederdichtern gewählt, die mir zu diesem Volksgesange gemacht zu seyn schienen, und mich in den Melodien selbst der höchsten Simplicität und Faßlichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darinzubringen gesucht, weil ich aus Erfahrung weiß, wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja nothwendig ist. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniß des Volkstons; nur muß man ihn mit dem Bekannten selbst nicht verwechseln; dieses erweckt in allen Künsten Ueberdruß; Jener hingegen hat in der Theorie des Volksliedes, als ein Mittel, es dem Ohre lebendig und schnell faßlich zu machen, Ort und Stelle, und wird von dem Komponisten oft mit Mühe, oft vergebens gesucht. Denn nur durch eine frappante Aehnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Tone des Liedes; durch eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, noch unter ihm sinkt, die, wie ein Kleid dem Körper, sich der Declamation und dem Metro der Worte anschmiegt, die ausserdem in sehr sangbaren Intervallen, in einem allen Stimmen angemeßnen Umfang, und in den allerleichtesten Modulationen fortfließt; und endlich durch die höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Theile, wodurch eigentlich der Melodie diejenige Ründung gegeben wird, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiete des Kleinen so unentbehrlich ist, enthält das Lied den Schein, von welchem hier die Rede ist, den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort, den Volkston, wodurch es sich dem Ohre so schnell und unaufhörlich zurückkehrend, einprägt. Und das ist doch der Endzweck des Liederkomponisten, wenn er seinem einzigen rechtmäßigen Vorsatz, bey dieser Kompositionsgattung, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, getreu bleiben will. Nicht seine Melodien, sondern durch sie sollen blos die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhete Aufmerksamkeit erregen, leichteren Eingang zum Gedächtniß und zum Herzen finden, zum öfteren Wiederholen derselben Lust wecken, und so mit dem Reize des Gesanges verbunden ein schätzbarer Beytrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens werden (2 f.).

Das Bestreben, „volksmäßig... zu singen" (wie es Schulz in den zit. Ausführungen einleitend formuliert) – und das bedeutet: Lieder „im Volkston" zu schreiben –, haben seinerzeit auch andere Komponisten, etwa J. Fr. Reichardt. Seiner Vertonung von Goethes *Ein Veilchen auf d. Wiese stand* (Berlinische Monatsschrift I, 1783, 404) ist die Spielanweisung „Etwas langsam und volkmäßig" vorangestellt. Sicher dadurch mit veranlaßt ist der Befund eines anon. Rezensenten (Allgemeine dtsch. Bibl., Bd. LVI/2, 1784, 599): „Die Reichardische Komposition des Göthischen Liedchens... ist vollkommen im Volkstone". Seine *Frohen Lieder für Dtsch. Männer* (Bln 1781) bezeichnet Reichardt – nach Erscheinen des ersten Heftes der *Lieder im Volkston* von Schulz – als „einen Versuch in Liedern im Volkston, in frohen Gesellschaften ohne Begleitung zu singen" (*Chronologisches Verz. d. öffentlich... erschienenen mus. Werke von J. Fr. Reichardt*, Mus. Kunstmagazin I, 1782, 209). J. H. Voß, von dem Schulz eine Reihe Gedichte vertonte, hielt seinen Komponistenfreund auf diesem Feld für allerdings unschlagbar, wie er ihm,

verbunden mit einem Seitenhieb auf Reichardt, brieflich am 22. 5. 1783 mitteilte:

O machen Sie, Lieber, daß wir bald eine neue Sammlung bekommen. Sie sind der wahre Volkssänger...
Reichardt hat mit seinem Volkstone ja wohl ausgebraust... Schade übrigens um Reichardts Talente (*Briefwechsel zw. Johann Adam Peter Schulz u. Johann Heinrich Voss*, hg. von H. Gottwaldt, Schriften d. Landesinst. für Musikforschung Kiel IX, Kassel u. Basel 1960, 31).

In einer Rezension (Mus. Kunstmagazin I, 1782) begrüßt Reichardt das erste „Volkston"-Liederheft von Schulz als wesentlichen Beitrag einer ästhetischen Purifizierung (vorgeprägt sind damit spätere Ansichten über Werke entsprechender Bezeichnung; siehe unten, III. (1) u. (2)):

Diese Sammlung kann wahrlich vieles dazu beitragen, daß unsre Nazion von dem fremden, eitlen, üppigen Klingklang und Modesingsang zu Wahrheit und rührenden Einfalt zurückkehrt, und so wieder freudigen wahren Genuß an der Kunst erhält (205).

Der Volkstonbegriff Schulzscher Prägung ist in Werkbeurteilungen bis Ende des 18. Jh. nachzuweisen:

Cramer, [Rezension] *J. G. Witthauer, Sammlung vermischter Clavier- u. Singstücke..., 1.–4. Stück, Hamburg 1785* (Magazin d. Musik II/2, 1786): Unter den Singcompositionen, worinn durchgehends eine schöne, ungemischte Simplicität des Gesanges, wenn gleich nicht eigentliche Originalität und Neuheit der Gedanken herrscht, zeichnen sich verschiedene sehr vortheilhaft aus... besonders aber das Vergißmeinnicht... S. 23 des dritten Stücks. Das darauf folgende ist sehr gut im Volkstone getroffen; nur Schade, daß es bis ins zweigestrichene a geht. Eine Terz niedriger gesetzt, so wäre es, da der Umfang nur aus neun Tönen besteht, für alle Kehlen geschickt (1220);
Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst* (entstanden vor 1791, veröff. posthum Wien 1806): Seine [sc. J. Andrés] Anschmiegung an den Modegeschmack, und die Leichtigkeit seines Styls, haben ihm... beträchtliche Sensation erworben... Das *Lied* gelang ihm... sehr gut. Er bemächtigte sich in verschiedenen seiner Lieder des echten Volkstons, und erkämpfte sich dadurch allgemeinen Beyfall (197 f.).

J. K. Fr. Triest schreibt zu Beginn des 19. Jh. der von Schulz geprägten „Gattung" des Liedes im Volkston – einer „Mittelgattung" zwischen dem eigentlichen Volkslied und dem „höheren" Lied – rückblickend eine für die Rezipienten wichtige kompensatorische Funktion zu, allerdings passten dergleichen „arkadische Genüsse" nicht mehr in eine Zeit „politischer und bürgerlicher" Umwälzungen:

Bemerkungen über d. Ausbildung d. Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jh. (AmZ III, 1800/01): ...die musikalische Kritik müßte vielleicht bey keiner Gattung von Tonstükken strenger seyn, als bey dieser [sc. dem Lied]. – Doch giebt es manche bedeutende und beliebte Sammlung von Liedern, welche... mehr als vorübergehenden Werth hatten. Dergleichen gaben uns ein Mozart, Haydn, Naumann, Hurka, Reichardt und Schulz. Unter diesen haben besonders die letzteren, *zu ihrer Zeit*, den meisten Eingang in die häuslichen Unterhaltungen gefunden. – Was war wohl die Ursache davon? Meiner Ueberzeugung nach *der* Umstand, daß Schulzens Lieder sich *größtentheils* durch Ton und Innhalt von dem *gemeinen Volksliede* auf der einen, und von dem *höheren* Liede... auf der andern Seite entfernt halten, und gewissermaßen eine *Mittelgattung* ausmachen. Dem ersten Anschein, und auch dem Titel nach, sind sie bestimmt, den Volkston, doch, wie sich versteht, veredelt, nachzuahmen; allein ihr eigentlicher Zweck ist, wie man bald sieht, der: mit Hülfe der Tonkunst die *reineren* Gefühle in der Brust solcher Menschen zu erwecken und zu erhalten, denen die Nachtheile, welche die Kultur, besonders im städtischen Gewühl, dem Herzen so leicht verursacht, öfter vor Augen schweben... Diesen an sich so schönen Zweck glaubten Voss und Schulz... am besten dadurch zu erreichen, wenn sie die Idyllenwelt im deutschen Kostume zum Stoff ihrer Lieder wählten... (428 f.);
...wäre es *jezt* wohl gut, *diese Gattung* von Liedern nachzuahmen? Ich denke, nein; und zwar... weil die *nächste* Tendenz dieser Lieder nicht mehr in unser Zeitalter passt, und weil die Kunst überhaupt durch Mittelgattungen ihrer Produkte wenig gewinnt. Die politische und bürgerliche Gährung in der dritten [sc. gegenwärtigen] Periode scheint auch uns Deutsche für arkadische Genüsse und Empfindungen abgestumpft... zu haben (430).

Freilich werden weiterhin Lieder komponiert und verlegt, die einen idyllischen Ton anschlagen:

Anon., [Rezension] *Lieder mit Begleitung d. Pianoforte, in Musik gesetzt von A. Harder...* (AmZ VI, 1803/04): Kleine, dem Volkston sich nähernde und treuherzige Lieder scheinen ihm, nach den hier gegebenen Proben, am besten zu gerathen... (212).

Von A. Harder stammt auch die erste *Lieder im Volkston* betitelte Liedersammlung nach Schulz (Lpz. 1814).

*

Exkurs: Das Wort populär geht in der ersten Hälfte des 18. Jh. aus dem Franz. in den dtsch. Sprachgebrauch ein, was teilweise kritisch kommentiert wird:

J. Chr. Adlung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches d. hochdeutschen Mundart* III (Lpz. 1777), Eintrag *Populär*: ...ein von einigen neuern Schriftstellern ohne Noth aus dem Franz. *populaire* entlehntes Wort, dem größten Haufen, den niedern Classen der Glieder eines Staates verständlich; allgemein verständlich (1119);
Anon., *Sendschreiben eines Landpriesters* ([Mannheim] 1770): Da wir das Wort populär... so oft und allenthalben gebraucht finden, so muß es wohl gut seyn. Wir möchten aber doch wissen, ob man das nemliche nicht durch ein deutsches Wort geben, oder diese Redensart anders einkleiden könne, ohne eben das undeutsche Wort populär dabey zu brauchen (ed. Feldmann, Zs. für Dtsch. Wortforschung VII, 1905/06, 255).

Ein Rezensent („Om.") der letztzitierten Publikation, die modische Neologismen und Wortübernahmen in den Blick nimmt, bezeichnet populär als „ein sehr verständliches Wort; faßlich kommt dem Begriffe desselben nahe, ohne ihn zu erschöpfen" (Allgemeine dtsch. Bibl., Bd. XVII/1, 1772, 304). Im Sinne von faßlich und leicht verständlich wird das Wort auch in der Folge im wesent-

lichen verwendet. Chr. Garve unterscheidet hinsichtlich der Lesestoffe dabei zwischen populären Büchern, die nicht „Gelehrten", sondern einem „größern" (primär bürgerlichen) Publikum zugedacht sind, und solchen „für die niedern Volksklassen":

Von d. Popularität d. Vortrages, in: ders., *Versuche über verschiedene Gegenstände aus d. Moral, d. Litteratur u. d. gesellschaftlichen Leben* (Breslau 1796): Ich nehme das Wort p o p u l ä r in einem doppelten Sinne. Ich verstehe unter einem populär geschriebnen Buche entweder dasjenige, welches dem größern Publicum, und nicht bloß dem Gelehrten, verständlich ist und gefällt; oder das, welches für die niedern Volksklassen bestimmt, und deren Fassung angemessen ist (II, 333).

Wo das Wort populär in musikbezogenem Kontext Verwendung findet, ist zunächst nur die erste der von Garve angesprochenen Zielgruppen im Blick. Als populär werden Kompositionen bezeichnet, die auf Fassungskraft und Verständnishorizont damaliger Musikliebhaber berechnet sind (→ *Kenner* I. u. II.)

Brief von L. Mozart an W. A. Mozart (29. 4. 1778): Es ist um Ehre und GeldEinnahme zu thun... schreibst du etwas zum gravieren, so schreib es leicht für Liebhaber und popular... (*Briefe u. Aufzeichnungen* II, Kassel 1962, 354);
Brief von L. Mozart an J. G. I. Breitkopf (4. 10. 1778): Hauptsächlich muß der Componiste sich der *Leichtigkeit* befleissen, damit es zum Gebrauche aller Liebhaber ausfällt und sicher abgehet... (493);
Brief von L. Mozart an W. A. Mozart (11. 12. 1780): Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das *ohnmusikalische Publikum* zu denken, – du weist es sind *100 ohnwissende* gegen *10 wahre Kenner*, – vergiß also das so genannte *populare* nicht, das auch die *langen Ohren* Kitzelt (ibid. III, Kassel 1963, 53);
C. Fr. Cramer, *Ankündigung eines Clavierauszuges aus d. Herrn Capellmeister Naumanns Orpheus u. Euridice, als d. VI. Theils d. Polyhymnia* (Magazin d. Musik II/2, 1786): Besonders hat er [sc. Naumann] in dieser Oper sich beflissen, durch eine sehr große Einfachheit..., durch den reizvollsten, und (im edlen Verstande) populairsten Gesang, den fast jeder Liebhaber executiren kann..., dieser Musik eine Faßlichkeit zu geben, wovon bisher nur in sehr wenigen Singstücken Muster vorhanden sind (992 f.);
E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon d. Tonkünstler* I (Lpz. 1790), Art. *Haydn*: Er besitzt die große Kunst in seinen Sätzen öfters bekannt zu scheinen. Dadurch wird er trotz allen contrapunktischen Künsteleyen, die sich darinne befinden, populair und jedem Liebhaber angenehm (610).

Gerber konstatiert am Ende des 18. Jh. – ohne damit eine ästhetische Hierarchie zu implizieren – drei Stilebenen kompositorischer Produktion: die hohe (oder pathetische), mittlere sowie niedere (oder komische) „Schreibart"; letztere bezeichnet er synonym auch als „populären Styl". Ihm werden Werke subsumiert, die „faßlich", „lustig", „tändelnd" sind oder „zum Komischen" neigen. Nur in der Operette und im Lied sieht Gerber Anwendungsfelder des „populären" Stils; in den *Liedern im Volkston* von Schulz sei er musterhaft verwirklicht:

Etwas über d. sogenannten mus. Styl (AmZ I, 1798/99): Am besten scheint es also, wenn es doch um der Deutlichkeit der Begriffe willen, soll und muß eingetheilt werden: man theile die Musik in h o h e oder p a t h e t i s c h e, m i t t l e r e oder g e m ä ß i g t e r e und in die n i e d e r e oder k o m i s c h e S c h r e i b a r t, ein... [Der Autor rechnet] zur niedern [Schreibart], was mehr populär und faßlich als edel, mehr lustig und tändelnd als geistreich, und überhaupt alles was zum Komischen und zur Karrikatur gehört (295 f.);
Wir kommen nun an die dritte Eigenthümlichkeit in der musikalischen Schreibart. Hierzu rechneten wir oben den p o p u l ä r e n S t y l, die k o m i s c h e L a u n e und die K a r r i k a t u r im Ausdrucke, eine Schreibart, welche einzig und allein beym Operettentheater und beym Liede anwendbar ist, und welche... die gemeinste und leichteste zu seyn scheint, und dennoch, wie die Erfahrung lehrt, von den wenigsten mit Glücke ausgeübt wird (306);
Von populären und naiven L i e d e r m e l o d i e n... haben uns der Herr Kapellmeister S c h u l z, in seinen L i e d e r n im V o l k s t o n e und seinen Operetten, und Herr Kapellmeister R e i c h a r d t hin und wieder unübertrefbare Muster geschenkt (310).

*

Lit.: H. W. SCHWAB, Sangbarkeit, Popularität u. Kunstlied. Studien zu Lied u. Liedästhetik d. mittleren Goethezeit 1770–1814, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. III, Regensburg 1965; K. MACKENSEN, Simplizität. Genese u. Wandel einer musikästhetischen Kategorie d. 18. Jh., Musiksoziologie VIII, Kassel 2000.

(2) Die Wahl der Wendung ‚im Volkston' steht IM KONTEXT EINES PRIMÄR POETOLOGISCHEN DISKURSES ÜBER DAS ‚VOLKSLIED', der mit J. G. Herders entsprechender Wortprägung (1773) einsetzt und diesem künstlerische Leitbildfunktion zuschreibt. J. Fr. Cramer leitet seine bereits zitierte Rezension des ersten Heftes der *Lieder im Volkston* von J. A. P. Schulz (siehe oben, I. (1)) mit einer kurzen, ironisch gefärbten „Geschichte der Manie des Volksgesanges" des vergangenen Jahrzehnts ein, möchte dies aber nicht als Seitenhieb auf die Titelgebung des Komponisten verstanden wissen:

[Rezension] *Lieder im Volkston, bey d. Klavier zu singen von J. A. P. Schulz* (Magazin d. Musik I, 1783): Es ist nun ohngefähr... zehn Jahre her, daß Herder... der Witterung von den *Relicks of ancient Poetry* [von Th. Percy, 1765] nachgehend, auf das brachgelegene Feld der Volkspoesie kam... Sogleich machte er das Abendtheuer in den fliegenden Blättern über deutsche Art und Kunst bekannt. Bürger... that etwas noch wichtigers als der Theoretiker; er realisirte... diese Ideen in seiner vortreflichen Lenore, und verschiedenen andern Balladen. Unmittelbar in seine Fußstapfen traten Hölty und Stolberg... Nun stellte vollends Bürger in dem Aufsatze des Daniel Wunderlich im Musäo, das misverstandne Theorem von der alleinigen Herrlichkeit der Volkspoesie auf: und siehe da! alle Sümpfe am Fusse des Parnasses wurden wach, und ihre kleinen Bewohnerchen quackten allenthalben so viel Volksgesang, daß Bürger endlich selbst die Ohren davon gellten, und er es nöthig fand, ...dem Froschgesindel Stillschweigen aufzuerlegen... Bürgers Bann schreckte eben so wenig, als Daniel Säuberlinchs langweiliger Almanach [sc. (Fr. Nicolai), *Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicher Volckslieder* I/II, Bln. u. Stettin 1777 u. 1778]; man sang fort;

durchstänkerte alle Spinnstuben und Bergmannsschachte und Pfennigschenken, nach den erhabenen Geistesgeburten des Volksgesangs; die Epidemie theilte sich auch den Musikern mit; sie setzten die Gassenhauer in Noten, erfanden selbst welche; priesens auch wohl, als das Nonplusultra der musicalischen Kunst... Dieß ist in Nuce die litterarische Geschichte der Manie des Volksgesangs, welche einige Zeit gewütet hat, und gottlob meist vorbey ist; und an deren dagewesene Existenz man in wenig Jahren nur durch die etwanigen guten Sedimente sich erinnern wird, so die vorübergehende Gährung nachgelassen hat.
Der Inhalt dieser Vorrede, wird man denken, soll nun auch Herrn Schultz treffen, der hier Lieder im Volkstone herausgiebt: – aber mit nichtem! (61 ff.).

Herder vertritt in *Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian u. d. Lieder d. alten Völker* (in ders., *Von dtsch. Art u. Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hbg 1773) den Standpunkt, die von „künstlicher, wißenschaftlicher Denkart... und Letternart" unberührte Poesie „wilder, ungesitteter Völker" besäße „wunderthätige Kraft" (Sämmtliche Werke V, Bln 1891, 164). Engl. Vorbildern entsprechend regt er die Sammlung auch dtsch. Volkspoesie an:

In mehr als einer Provinz sind mir Volkslieder, Provinziallieder, Bauerlieder bekannt, die an Lebhaftigkeit und Rhythmus, an Naivetät und Stärke der Sprache vielen derselben [sc. der in Th. Percys *Reliques of Ancient Engl. Poetry* angeführten Beispiele] gewiß nichts nachgeben würden; nur wer ist der sie sammle?... sich um Lieder des Volks bekümmre? (189).

Im Vorwort seiner *Alten Volkslieder* (Altenburg 1774; Veröff. zurückgezogen) fordert Herder von Dichtern der Gegenwart, sich am „Volkslied" zu orientieren („singt Gegenstände unsrer Zeit uns so natürlich, mit so edler Kürze, Wurf und Gang, als diese Volkslieder es sangen für ihre Zeit!"; Sämmtliche Werke XXV, Bln 1885, 12). Aber schon wenige Jahre darauf kritisiert er eine um sich greifende „Volksdichterei, die mit der alten meistens so viel Gleichheit hat, als der Affe mit dem Menschen" (*Volkslieder* I, Lpz. 1778; ibid., 308). G. A. Bürger, der den erwähnten Beitrag Herders von 1773 als Bestätigung eigener Anschauungen sieht (Brief an H. Chr. Boie vom 18. 6. 1773; *Briefe von u. an G. Bürger*, Bln 1874, I, 122) und ein entsprechendes poetisches Programm etwa in seiner Ballade *Lenore* (1773) umsetzt, proklamiert unter dem Pseudonym Daniel Wunderlich (*Herzensausguß über Volks Poesie*, Dtsch. Museum I, 1776), daß dichterische „Produkte... volksmäßig" gestaltet werden sollten; dem „reifenden Dichter" böten dazu die „alten Volkslieder" Vorbilder einer „natürlich poetischen... Kunst" (447; → *Ballade* (Neuzeit) IV. (1)(b)). Zentrale ästhetische Kategorie einer ‚volksmäßigen' Poesie ist für Bürger Popularität (Faßlichkeit):

Brief an Boie (29. 9. 1777): Sage mir,... wozu solche Gedichte [sc. wie G. Fr. E. Schönborns *An Claudius*] gedichtet werden?... Ich fasse dieses Schönbornsche nicht. Und wenn ich nicht einmal fasse, der ich doch von Gott und Natur wegen zu den Wenigen gehören müßte, die für Poesie Verstand und Sinn haben, wozu sind sie denn da? In der Poesie muß, troz aller Erhabenheit und Göttlichkeit, dennoch alles sinnlich, faßlich und anschaulich seyn... Immer fester glaub ich... an meine Göttin, Popularität. In keinem anderen Nahmen ist den Dichtern Heil und Unsterblichkeit gegeben, als allein in dem Ihrigen (*Briefe*..., loc. cit., II, 145).

In Bürgers 1777/78 entstandenen Notizen *Von d. Popularität d. Poesie*, die den im zit. Brief angesprochenen Gedanken aufgreifen („Alle Poesie soll volksmäßig sein; denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit"; Sämtliche Werke, München u. Wien 1987, 730), findet sich eine klare Vorstellung hinsichtlich des Zielpublikums des „populären" oder „Volksdichters" (vgl. dazu im weiteren unten, Exkurs):

Unter Volk verstehe ich nicht Pöbel. Wenn man verlangt, dass jemand eine leserliche Hand schreibe, so ist wohl nicht die Meinung, daß ihn auch der lesen soll, der überall weder lesen, noch schreiben kann (ibid.).

Der Begriff Volkslied ist zunächst in literarischen Debatten belegt, eher selten findet sich angesprochen, daß damit auch eine spezifische mus. Gestaltung verbunden wird:

Herder, *Volkslieder* II (Lpz. 1779): Das Wesen des [Volks-] Liedes ist Gesang...: seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck: Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton... Lied muß gehört werden, nicht gesehen... (Werke XXV, loc. cit., 332f.).

Der Gedanke von der inspirierenden Quelle „Volkslied" findet schließlich auch musikpublizistischen Niederschlag:

J. Fr. Reichardt, *An junge Künstler* (Mus. Kunstmagazin I, 1782): [Der Tonkünstler sollte] ...lieber ohne Rücksicht auf sein Jahrhundert und dessen Gold und Bücklinge allein für seine Kunst und für das Gefühl und Ohr des unbefangnen Naturmenschen und Kunstfreundes arbeiten...
In solchem Zustande der wahren Freiheit kann erst jedes Natur- und Kunstwerk gerade nach seiner wahren Natur auf dich wirken. So wirst du oft in einem ächten Volkliede [sic], das Jahrhunderte überlebte, mehr wahren Kunstsinn finden, als in mancher großen Oper, angebetet von viel tausend Menschen... Und wenn du vorher durch hundert Werke schulgerechter Kunstweisen, in deine Kunst wie in ein Labyrinth blicktest, wirst du nun oft durch ein Hirtenlied auf Spuren geführt werden, von denen du den Gipfel der Kunst in reinem freyem Himmelslicht erblickest.
Denn wirst du auch erst wahren Nutzen stiften; das heißt durch deine Kunst – eigentlich... durch Verläugnung deiner Kunst – allgemeine Fröhlichkeit verbreiten können... (2 f.);
Noch ein Wort von Volkliedern. Sie sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern, achtet, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet (4);
Auch unsern Künstlern, die doch wähnen den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben, bleibt es die schwerste Aufgabe ein Lied in wahrem Volksinn zu machen (5);

Ueberall, wo nur schönes Naturbedürfniß befriedigt seyn will, ist beym Künstler Verläugnung der Kunst... höchste Kunst. Auf diesem höchsten Gipfel ist der Künstler erst wieder dem reinen unbefangenen schönorganisirten, glücklichen, kunstsinnigen Naturmenschen gleich. Dieser kann nur Volklieder singen, jener nur sie machen.
Mit all diesem wollt' ich nun aber nicht sagen, Volklieder wären ein[z]iger Zweck und höchster Gipfel der Kunst... (6).

In einer Anmerkung zu diesem Beitrag hebt Reichardt Schulz als einen diesem Ideal entsprechenden Komponisten hervor (die Aussage bezieht sich auf Lieder, die Schulz bereits vor seinen *Liedern im Volkston* vorgelegt hat):

Ich kann mich hier des Wunsches nicht erwähren, daß uns doch Herr Schulze wahrer Volkgesänge mehr gäbe! (5, Anm.).

*

Exkurs: J. A. P. Schulz' *Lieder im Volkston* haben einen festumrissenen Adressatenkreis. Schon der Titelzusatz „bey dem Claviere zu singen" ist als Hinweis auf die relativ kleine gehobene soziale Schicht zu lesen, in der diese Lieder verortet werden. Wenn Schulz darüber hinaus am Ende des bereits ausführlich zitierten Vorworts (I, Bln [2]1785, 3) betont, er würde seine „Bemühungen, auch ein Scherflein zur gesellschaftlichen angenehmen Unterhaltung beyzutragen, dem ferneren Wohlwollen des Publikums bestens empfehlen", so deutet dies ebenfalls auf das Rezeptionsumfeld der Liedersammlung. Wer ‚Volk' ist, für das auch die *Lieder im Volkston* von Schulz geschrieben worden sind, machen die beiden folgenden Belege deutlich; die hier angesprochene Begriffsebene von Volk als der Musik liebhabermäßig zugetaner „Mittelstand" ist im Zusammenhang von Überlegungen, für wen die hier in Rede stehenden Kompositionen bestimmt waren, mit zu bedenken:

Herrn Grandvalls Versuch über d. guten Geschmack in d. Musick [Übers. von N. R. de Gandval, *Essai sur le bon goust en musique*, Paris 1732, durch Fr. W. Marpurg] (Der Critische Mus. an d. Spree, 23. Stück vom 5. 8. 1749): Man kann in Absicht auf die Musick zweyerley Gattungen vom Volcke erkennen: eines, welches man das gemeine Volck oder den Pöbel nennet, und welches aus allerley schlechten Leuten und Gesinde besteht. Dieses höret mit Vergnügen einem Knittelliede zu, und besucht die Opern nicht. Das andere besteht aus ehrbaren, ansehnlichen und wohlerzogenen Leuten. Dieses geht in die Schauspiele, bringet aber nicht die Känntniß der Regeln mit sich, und ist in Absicht hierauf Volck zu nennen... (185);
J. K. Fr. Triest, *Bemerkungen über d. Ausbildung d. Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jh.* (AmZ III, 1800/01): Bis hierher [sc. bis zu C. Ph. E. Bachs *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* I/II, 1753/1762] ist es ziemlich leicht, den Gang der Ausbildung, den die deutsche Tonkunst im vorigen Jahrhundert genommen hat, zu übersehen. Dieser blieb noch immer mehr in den höheren Regionen... An der innigen Theilnahme der angewandten Tonkunst ward das Volk durch die Künstlichkeit der Kirchenmusik und durch die italienische Sprache auf dem Theater gehindert. Konzerte und Privatmusiken waren noch selten. Der Mittelstand hatte noch zu wenig Bildung... (321);
...die merkwürdigste Veränderung..., welche so ganz in die zunehmende Kultur des Mittelstandes und dessen nunmehrige Empfänglichkeit für bessere Musik eingriff, welche mithin auch am meisten dazu beytrug, daß die Tonkunst aus der Region der tiefer Eingeweihten und der Vornehmen in die des Volks hinabgeführt und gleichsam zu einem *Gemeingut* wurde, diese Veränderung ward durch [die Operetten von] I. A. Hiller vorzüglich bewirkt (325).

Das Wort Volk wird von Schulz auch im Sinne von Nation verwendet (vgl. dazu auch die entsprechende Bedeutungserklärung bei J. Chr. Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches d. hochdeutschen Mundart* IV, Lpz. 1780, 1613 f.), so wenn er J. H. Voß gegenüber in einem Brief vom 12. 5. 1780 von seinem Wunsch spricht, nicht als Hofkapellmeister, sondern als „Liedermann des Volks" in die Annalen einzugehen:

[I]ch... muß meiner Eitelkeit zuwieder, gestehen, daß so sehr ich auch wünschte, einst Liedermann des Volks genennet zu werden, ich bis jetzt noch nicht weiter, als bis zum Capellmeister Sr. Kön. Hoh. des Prinzen Heinrichs von Preußen gekommen bin (*Briefwechsel zw. Johann Adam Peter Schulz u. Johann Heinrich Voss*, hg. von H. Gottwaldt, Schriften d. Landesinst. für Musikforschung Kiel IX, Kassel u. Basel 1960, 14).

*

Lit.: E. Kircher, Volkslied u. Volkspoesie in d. Sturm- u. Drangzeit. Ein begriffsgesch. Versuch, Zs. für Dtsch. Wortforschung IV, 1903; H. Strobach, Herders Volksliedbegriff. Geschichtliche u. gegenwärtige Bedeutung, Jb. für Volkskunde u. Kulturgesch. XXI, 1978.

(3) Im späten 18. und frühen 19. Jh. begegnet Volkston zudem als Schlüsselbegriff der Volksaufklärung:

J. H. Campe, *Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* V (Braunschweig 1811), Eintrag *Der Volkston*: ein dem Volke oder großen Haufen verständlicher und bei ihm eindringender Ton, d. h. eine Art zu reden oder zu schreiben (437 b).

Dabei ist die Unterrichtung der „ungelehrten Volksklassen" im Volkston, d. h. mit rhetorischen Mitteln, die auf mindere Fassungskraft berechnet sind, nicht unumstritten:

Anon., *Ueber Popularität im Schreiben* (Neues dtsch. Museum, Bd. III, Juli–Dezember 1790): Für diejenigen Volksklassen, denen keine gelehrte Erziehung Gelegenheit gab, wissenschaftliche Kenntnisse zu sammeln,... für diese Volksklassen Bücher zu schreiben, worin man ihnen aus dem Vorrathe gelehrter Kentnisse das Brauchbare und Angenehme so vorlegt, daß man ihnen alle mühsamere Geistesanstrengung möglichst erspare, und ihrem Mangel nöthiger Vorkenntnisse abhelfe...: dieses ist seit einigen Jahren das angelegendste und von einer gewissen Seite betrachtet, rühmliche Bestreben einer Menge deutscher Schriftsteller... (848);
Popular, oder im Volkston zu schreiben, haben sie behauptet, sei das zweckmäßigste Mittel, das Volk aufzuklären... Das Löbliche der Absicht, auch die ungelehrten Volksklassen zu unterrichten und zu unterhalten, wird niemand bestreiten wollen. Aber... [es] entstehet die Frage, die einer ernstlichen Erwegung werth ist: wird die an sich lobenswürdige Absicht, das Volk aufzuklären und zu unterhalten,

durch populare oder in Volkston geschriebne Werke auf die vollkommenste Art erreicht? Oder würde sie nicht vielmehr auf eine vollkomnere Art erreicht werden, wenn die Schriftsteller sich nicht zu dem Volke herabließen, sondern das Volk so anzuziehen wüßten, daß es sich zu ihnen hinauf erhöbe? (849 f.);

Chr. Garve, *Von d. Popularität d. Vortrages*, in: ders., *Versuche über verschiedene Gegenstände aus d. Moral, d. Litteratur u. d. gesellschaftlichen Leben* (Breslau 1796): Mich dünkt, der Schriftsteller, welcher die Elemente der menschlichen Kenntnisse, über praktisch nützliche Gegenstände, aufs beste vorträgt, ist ein Autor für das Volk. Diesen Charakter verliert er nicht, wenn er auch bey Verfertigung seiner Schrift, die unterrichtete und edlere Classe vor Augen gehabt hat. Ja es ist ihm sogar zu rathen, daß er mehr auf diese sehe, da er sie auch gemeiniglich besser kennt. Wenn ja der gemeine Mann von seinem Lehrer noch etwas eigenthümliches fordert: so ist es nur ein höherer Grad von Klarheit und Leichtigkeit des Styls, nicht ein gewisser populärer Ton desselben.

Dieser populäre, oder Volks-Ton, fällt sehr leicht ins Komische. Nicht sowohl an sich ist er lächerlich: aber er wird es, wenn er mit der edlern, oder lehrenden Schreibart, die doch, wenn man über wichtige Dinge Unterricht ertheilen will, nie ganz zu vermeiden ist, zusammengesetzt wird. Dieses Lächerliche wird der gemeine Mann selbst gewahr: und es verdrießt ihn mehr, daß der Autor eine Komödie mit ihm spielet, um ihm ähnlich zu scheinen, als es ihm angenehm ist, seine gewohnten Ausdrücke wieder zu finden...

Diese geflissentliche Herablassung mißfällt sogar den Niedrigern, welche wohl wissen, daß der Schriftsteller sich dazu nur bequemt, weil er sie für unfähig hält, etwas anders zu begreifen (II, 342 ff.).

Gemeinfaßlichkeit ist zu dieser Zeit insbesondere auch ein Thema der Homiletik. Die erste Ausgabe der von dem aufgeklärten Theologen K. Fr. Bardt herausgegebenen *Briefe über d. Bibel im Volkston. Eine Wochenschrift von einem Prediger auf d. Lande* (Halle 1782/83) erscheint am 5. 1. 1782 (ob J. A. P. Schulz, dessen erstes Heft der *Lieder im Volkston* im gleichen Jahr erscheint, die besagte Zeitschrift kannte, muß offen bleiben). Ein Rezensent („Em." [Fr. G. Resewitz]) der Bardtschen *Briefe* (Allgemeine dtsch. Bibl., Bd. LIII/1, 1783) thematisiert die in seinen Augen falsche Volkstonauffassung des Theologen, abschließendes Beispiel für damals intensiv geführte Diskussionen:

Im Volkston? Eine herrliche Sache: aber wie wenige Schriftsteller kennen den Volkston, und wie schwer ist er überhaupt auch zu treffen! So simpel und faßlich der V[erfasser] in verschiedenen Stellen ist, so lebhaft und kräftig sein Styl in andern ist, so ist es doch nichts weniger als Volkston. Gebildete, durch Lesen gebildete Menschen, und auch die nicht allenthalben, werden ihn noch wohl verstehn; aber nicht das Volk. Das Volk kann nicht fassen, was aus der ganzen Masse und Sprache theologischer Kenntnisse und Raisonnements geschöpft ist... (45).

Daß neben Schulz (und angeregt durch dessen einschlägige Erfolge) seinerzeit kein anderer Komponist eine Liedersammlung mit dem Titelzusatz „im Volkston" veröffentlicht hat, ist möglicherweise durch die starke Präsenz und die Implikationen des Volkstonbegriffs in außermusikalischen Kontexten mit zu erklären.

Lit.: R. Siegert, „Im Volkston". Zu einem Phantom in Lit., Musik u. Bildender Kunst, in: Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Gesch. d. kommunikativen Kultur. Fs. R. Schenda, Bern 1995; H. Böning, Das Ringen um „Volkston" u. „Volksbeifall" in d. dtsch. Aufklärung, in: Europa in d. Frühen Neuzeit. Fs. G. Mühlpfordt VI: Mittel-, Nord- u. Osteuropa, Köln 2002.

(4) Vereinzelt nachzuweisen sind poetisch-musikalische Herrscher-Huldigungen „im Volkston":

A. M. Krause, *Bewillkommnungslied im Volkston an... die... Prinzessinn von Oranien u. Nassau, unsers allgeliebten Königs vielgeliebte Schwester, bey Höchstdero glücklichen Ankunft in d. Preußischen Staaten gesungen* (Brandenburg 1789);

Anon., *Rede u. Lied im Volkston. Bey Gelegenheit d. Jahres-Wechsels, zu Ehren... des... Herzogs zu Braunschweig-Oels, gesprochen u. gesungen auf d. Herzoglichen Hof-Theater am 28. December 1793* (Oels [1793]).

II. Vor dem Hintergrund der Befreiungskriege bringt Fr. L. Jahn in der Wortschöpfung Volkstum Vorstellungen spezifisch deutscher Wesenseigentümlichkeiten zum Ausdruck. Die Bildung der „einheimischen Kunstwörter" Volkstum und (als Ableitungen) volkstümlich/Volkstümlichkeit (*Dtsch. Volkstum*, Lübeck 1810; zit. nach *Werke*, Hof 1884, I, 155) steht exemplarisch für Jahns Intention einer Reinigung der dtsch. Sprache vor allem von franz. Entlehnungen (vgl. W. Bartz, *Fremdwort u. Sprachreinigung bei Fr. L. Jahn*, Diss. Greifswald 1936; danach gilt Volkstum als „eine der bekanntesten Neubildungen Jahns", 85) und ist im Zusammenhang eines größeren Maßnahmekatalogs gegen „Ausländerei" und als Versuch neuer Identitätsstiftung zu verstehen:

Dtsch. Volkstum, loc. cit.: Volkstum... ist das Gemeinsame des Volks, sein innewohnendes Wesen, sein Regen und Leben... Dadurch waltet in allen Volksgliedern ein volkstümliches Denken und Fühlen... Das bringt alle die einzelnen Menschen des Volks, ohne daß ihre Freiheit und Selbständigkeit untergeht..., in der Viel- und Allverbindung mit den übrigen zu einer schönverbundenen Gemeinde.

Für dies Wandelnde und Bleibende..., was die ganze Völkergeschichte durchdringt, ...gab es kein Wort in unserer Sprache... Zwar teilweise ward... bei uns in neuern Zeiten versucht, dasselbe auszusprechen; doch unglücklicherweise nahm die Bequemlichkeitssucht ihre alte Zuflucht zur Ausländerei, borgte, um der eigenen Arbeit überhoben zu sein, radebrechte das Fremde... „National, Nationalität, Nationaleigentümlichkeit, Nationgemäß" – dabei blieben selbst deutschgesinnte Schriftsteller stehen...

Hier [sc. in der vorliegenden Schrift] wird von Volk auch gleich Volkstum gebildet, von diesem kommen wir auf

dem natürlichsten Wege zu volkstümlich und dann auf Volkstümlichkeit (154);
Was im gewöhnlichen Lebensgewühl der edle Charakter vollendeter Menschen, das im Völkergebiete das Volkstum. Volkstum ist... ein unerschütterliches Bollwerk, die einzige natürliche Grenze. Die Natur hat diese Völkerscheide selbst aus natürlichen Beschaffenheiten erbaut... (167 f.);
Immer mehr verschwindet durch eigene Sündenschuld unsere Volkstümlichkeit oder die Deutschheit; so müssen wir wenigstens in einer Benennung die Rückerinnerung an das verlorne Ebenbild bewahren...
Vollkraft, Biederkeit, Gradheit, Abscheu der Winkelzüge, Redlichkeit und das ernste Gutmeinen waren seit einem Paar Jahrtausenden die Kleinode unsers Volkstums, und wir werden sie auch gewiß durch alle Weltstürme bis auf die späteste Nachwelt vererben.
Aber dennoch wird es, nach zweitausend Irrjahren, endlich einmal hohe Zeit, daß wir, das menschenreichste Volks Europas, uns mit einander für Zeitwelt und Nachwelt verständigen: „Was gehört zu einem folgerechten Volk? was waren wir vormals? was sind wir nun? wie kamen wir dahin? was sollten wir sein? wie können wir es werden und, wenn wir es geworden sind, bleiben?" (155);
Leider können wir uns an das mehr wie jetzt Volkgewesensein, an das inniger und einiger Nationausgemachthaben kaum zurückerinnern, wie der abgelebte Greis an seine Jugendkraft (156);
Noch sind wir nicht verloren! Noch sind wir zu retten! Aber nur durch uns selbst. Wir brauchen zur Wiedergeburt keine fremde Geburtshelfer, nicht fremde Arzenei, unsere eigenen Hausmittel genügen (157);
In der ganzen Lebensgeschichte eines Volks ist sein heiligster Augenblick, wo es aus seiner Ohnmacht erwacht...; endlich erkennt, daß es nur durch Selbstmord seiner Volkstümlichkeit sich unter andern Völkern verlieren kann. Es ist ein langersehnter Schöpfungsbeginn, wenn ein Volk nach dem Verlauf schrecklicher Jahre sich selbst, der Zeitgenossenschaft und der Nachwelt laut und frei und ohne Rückhalt offenbaren darf, in welche volkentwürdigende Dienstbarkeit es durch Ausländerei geraten war. Ein Volk, das mit Lust und Liebe die Ewigkeit seines Volkstums auffaßt, – – – kann zu allen Zeiten sein Wiedergeburtsfest und seinen Auferstehungstag feiern (309).

Was Jahn unter „volkstümlicher" Musik versteht, wird in *Dtsch. Volkstum* nur beiläufig angesprochen („Noch haben wir Volkstänze und Volkslieder; es giebt Völker ohne solche", 266) oder erschließt sich eher indirekt. So lehnt Jahn zum einen (im Abschn. *Volkstümliches Schauspiel*) die ital. Oper ab und möchte stattdessen dtsch. Stoffe behandelt sehen, an anderer Stelle erhofft er sich vaterländische Lieder, mit denen sich „Siege ersingen" lassen:

Jeder welsche Gesang muß auf der Bühne aufhören; fort müssen die unmögenden Unmänner [sc. Kastraten]... Nur Gegenstände aus der Geschichte des Volks; die Hermannsschlacht u. s. w.; Heinrich des Großen Thaten; Otto und Adelheid...; die Schlacht von Hochstädt – und andere ähnliche sollten dazu [sc. zu volkstümlichen Schauspielen] bearbeitet... werden. Bis solche Kunstwerke geschaffen sind, gebe man die höhern weissagerischen Dichtungen Schillers... (325 f.);
Wenn Klopstock auch Rouget de Lisle (den Verfasser der Marseiller Hymne) zu wichtig machte, als er ihm sagte: „Sie sind ein gefährlicher Mann, mehr als funfzig tausend brave Deutsche haben Sie erschlagen"..., so könnte vielleicht doch noch einst ein Deutscher Dichter den vaterländischen Heerbann begeistern und Siege ersingen! (244).

Jahn selbst gibt 1813 (im letzten Kriegsjahr gegen Napoleonische Truppen) Lieder, mit denen dtsch. Siege ersungen werden sollen, heraus und schwört im Vorwort die meinungsführenden gesellschaftlichen Eliten (mit „Sänger" dürften Liedautoren und -komponisten gemeint sein) auf „hehre Volkstümlichkeit" zur Abwehr von „Ausländerei jeder Art" ein:

Dtsch. Wehrlieder für d. Königlich-Preussische Frei-Corps, hg. von Jahn ([Bln] 1813), Vorw.: Wehrlieder sind Bardenstimmen, Gesänge der Mannlichkeit und Vorspiel der neuen Zeit, wo jedermann wieder ein Mann ist, und das Volk keine frohnende Herde ausländischer Zwingherren... (*Werke*, loc. cit., 389);
Wider die Ausländerei jeder Art steht als Hort die hehre Volkstümlichkeit. Sprecher, Redner, Sänger, Bildner, Künstler, Erzieher, Schreiber kämpfen dann alle mit; das ganze Volk ist in der Landwehr, wenn es auch nicht in Reih und Glied steht. Dann sammeln sich die heiligen Scharen. Eine solche strebt jene vorbenannte [sc. Schar, bzw. das Königlich-Preussische Frei-Corps] zu werden, welche diese Wehrlieder [u. a. E. M. Arndts *Was ist des Deutschen Vaterland* in der Vertonung durch C. Fr. Zelter] im Munde und Herzen führt (391).

Die ursprüngliche Tendenz von Jahns Begriffsprägung hallt in einem 1842 erschienenen Beitrag G. Wedels zu einer in der ersten Hälfte des 19. Jh. rege geführten Debatte über den Mangel an dtsch. „Nationalgesängen" nach (vgl. etwa schon C. Hohnbaum, *Ueber d. Belebung u. Beförderung d. Volksgesanges*, AmZ XVI, 1814, 817: „Auch Nationalgesänge sollten wir haben, wie sie der Engländer in seinem *God save the King* und *Rule Britannia* hat; Gesänge, die dastehen wie alte Burgen..., Stützen des Nationalruhms und der Nationalstärke"). Ein solches patriotisches „Volkslied" (der Begriff Volkslied ist in diesem spezifischen, „engeren" Sinne häufiger belegt), um das andere Völker beneidet werden, nennt Wedel „den tiefsten tonlichen Ausdruck des Volksthums"; sein Text müsse an große historische Momente erinnern oder „große Gedanken wecken":

Dtsch. Volkslied (NZfM, Bd. 16, 1842): Wir Deutsche haben es uns schon oft von Gelehrten vorsagen lassen: daß wir kein eigentliches Volkslied besäßen, ob der Armuth in diesem Zweige allen übrigen Völkern Europa's gegenüber zu erröthen hätten, unter denen die Engländer ihr „*God save the king*" und ihr „*Rule Britannia*", die Franzosen... ihre „*Marseillaise*" und „*Parisienne*", die Russen ihr „*Boge chranni zarea*" hätten... Mancher Tonsetzer hat dem Uebelstande auch schon... abhelfen wollen, sich hingesetzt und eine fließende, leichtfaßliche Weise geschrieben, welche rasch in deutsches Blut und Leben übergehen sollte; indessen haben noch Alle fruchtlos von ihrem Streben abgestanden. Selbst den Hochbegünstigten ist es nicht gelungen, ihr Lied weiter, als bis auf einen Leierkasten zu bringen: so Spontini's „Borussia", als Neidhart's „Preußenlieder", wie tüchtig sie als Arbeiten immer sein mögen, entsprechen den Anforde-

rungen bei weitem nicht, abgesehen davon, daß der erstere als Fremder am allerwenigsten schreiben konnte, was nur deutsches Gefühl... aussprechen... sollte.
Bevor wir genauer auf unsere Armuth eingehen, wollen wir versuchen, im Begriffe festzustellen, was wir unter Volkslied im engeren Sinne verstehen. Keineswegs rechnen wir hierhin alle die Lieder, die aus unbekannter Quelle seit unvordenklichen Zeiten geflossen sind, sich durch mündliche Ueberlieferung im Volke erhalten haben, bis sie in diesem Jahrhunderte, da Herder und andere Dichterfürsten auf dieselben aufmerksam gemacht hatten, niedergeschrieben und veröffentlicht wurden... Unter unserem Volksliede im engeren Sinne, mit dem uns der Italiener Spontini so bereitwillig [hat] beschenken wollen, verstehen wir: den tiefsten tonlichen Ausdruck des Volksthums, das seine Würde, in sich, oder in seinem Fürsten versinnlicht, anerkennt. Weise, Klänge, wie Tact, müssen ganz aus dem Volksherzen geschrieben sein, ganz in den Volksmund passen. Das Wort muß große Erinnerungen wekken, oder große Gedanken erregen (153).

(1) Die kulturkämpferisch-nationalen Implikationen des Wortfelds volkstümlich bei Fr. L. Jahn verlieren sich im musikpublizistischen Kontext (eine begriffliche Entwicklung, die noch genauerer Untersuchung bedarf). So empfiehlt ein Rezensent 1827 eine für den hausmusikalischen Gebrauch bearbeitete Sammlung von Volksliedern „den sinnigen Liebhabern des Volkstümlichen", worunter „gebildete Musikfreunde" mit einem Faible für das Schlichte und „Aechte" (durchaus auch reizvoll Fremdklingende) verstanden werden:

Anon., *Der Norden-Saal. Eine Sammlung schwedischer Volkslieder... mit Begleitung d. Pianoforte... bearbeitet von A. F. Lindblad* (AmZ XXIX, 1827): Aechte Volkslieder irgend einer Nation sind für gebildete Musikfreunde immer ein sehr beachtenswerthe Erscheinung... Die Begleitung [der vorliegenden „Volkslieder"] ist mit grosser Einsicht und ansprechender Eigenthümlichkeit behandelt, dass wir den sinnigen Liebhabern des Volksthümlichen diese Sammlung eben so warm empfehlen, als wir diejenigen vor ihr warnen, die nur italienische Canzonetten und Arien singen wollen, oder können (792).

Als volkstümlich bezeichnen Besprechungen mus. Neuerscheinungen spätestens seit den 1840er Jahren Kompositionen mit volksmusikalischen Anklängen bzw. im „Volksliederton" und verwenden zu deren Beschreibung Vokabeln wie EINFACH, HARMLOS, TREUHERZIG:

[R. Schumann], *Kürzere Stücke für Pianoforte* (NZfM, Bd. 15, 1841): Sie [sc. die u. a. besprochenen *Sechs Lieder ohne Worte* op. 53 von F. Mendelssohn Bartholdy] unterscheiden sich von Mendelssohn's früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfachheit und in melodischem Betracht durch ihre leichteren oft volksthümlichen Gesangweisen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Componist selbst als „Volkslied" bezeichnet... Der volksthümliche Zug, der sich überhaupt in vielen Compositionen der jüngeren Künstler zu zeigen anfängt, stimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächste Zukunft; er lag einem offenen Auge übrigens in Beethoven's letzten Arbeiten schon angedeutet, was Manchen freilich wunderbar genug klingen mag. Einen volksthümlichen Ton... hat auch das dritte Lied... (142 a);
anon. Rezension von E. Streben, *Lieder* op. 4 (AmZ XLIII, 1841): Das Kränzchen [sc. die erste Nummer]... ist ein harmloses, naiv tändelndes Liedchen volksthümlich gefälliger Art (491);
E. Klitzsch, *Lieder u. Gesänge* [Rezensionen] (NZfM, Bd. 29, 1848): Statt der sinnenden Trauer, die sich in dem [besprochenen Werk] von Horsley hinzieht, zeigt sich bei dem Dürrner'schen [sc. *Fünf Lieder für Bariton oder Mezzo-Sopran mit Begleitung d. Pianoforte u. Violoncello* op. 16] mehr gutherziges, volksthümliches Wesen, mit einer sanfteren Wehmuth verbunden, die sich im ersten Theile dem Volksliederton nähert... (137 b);
E. Hanslick, *Musik. 1. Johannes Hager: Sechs Dtsch. Volkslieder, Op. 10...* (Beilage zum Morgenblatte d. Wiener Zeitung, 18. 10. 1851): Die Hauptsache, der volksthümlich treuherzige Ausdruck ist durchaus vorhanden, und geht selbst wo die Begleitung künstlicher wird, keinen Augenblick unter (*Sämtliche Schriften* I/2, Wien, Köln u. Weimar 1994, 182);
anon. Rezension von J. Lammers, *Zwölf volksthümliche Lieder für 2 Singstimmen* (NZfM, Bd. 79, 1883): Lammers verliert sein Ziel, volksthümliche Lieder zu geben, nie aus dem Auge. Die an die Ausführenden gestellten Ansprüche sind sehr mäßige, sodaß diese Duette bei ihren wenn auch nicht tiefen, so doch entsprechenden Inhalt Vielen willkommen sein dürften (274 a).

Die Werkbezeichnung „Volkstümliche Lieder" ist im Gegensatz zu „Lieder im Volkston" (siehe unten, III. (1)) relativ selten belegt (etwa bei F. Hiller op. 39 [1845], op. 61 u. op. 159 [1875]).

(2) Volksliedsammler und Musiklexika des 19. Jh. verstehen als volkstümliches Lied DAS IN DIE SINGPRAXIS BREITER SCHICHTEN EINGEGANGENE, ‚VOLKSMÄSSIGE ZÜGE' TRAGENDE KUNSTLIED. Fr. K. von Erlach führt den Begriff volkstümliches Lied als Kategorie vom ‚Volksmund' gepflegter Poetik ein: Seine mehrbändige Sammlung *Die Volkslieder d. Deutschen* enthält (in Bd. V, Mannheim 1836) eine Rubrik „Volksthümliche Lieder u. Romanzen d. 18. u. 19. Jh.", in der sich über vierhundert populäre Liedtexte aus Dichterhand mit jeweils ergänzender Nennung des oder (im Fall mehrerer bekannter Vertonungen) der Komponisten abgedruckt finden. Mit bereits eher wiss. Anspruch präsentiert A. H. Hoffmann von Fallersleben bibliographische Daten zu einer Reihe einschlägiger Gedichte und Vertonungen und bezeichnet in diesem Zusammenhang die volkstümlichen Lieder als „die eigentliche neuere Volkslitteratur", denn „von aller deutscher Dichtung" sei (mit Hilfe von „singbaren... Weisen") einzig sie „ins ganze Volk gedrungen":

Unsere volksthümlichen Lieder (Weimarisches Jb. für dtsch. Sprache, Litteratur u. Kunst VI, 1857): Seitdem Herder auf die Volkslieder der Fremde und des Vaterlandes die allgemeine Aufmerksamkeit gelenkt hatte, wirkte die Kenntniss derselben sehr wohlthätig auf die Dichter und die Kritiker.

Während die Dichter sich daran bildeten und ähnliche Lieder hervorzubringen strebten, und die Kunstrichter bessere Ansichten gewannnen..., kam beiden der Geschmack des Volkes entgegen. Die volksthümlichen Lieder, wie sie zunächst aus dem Göttinger Hainbunde hervorgingen, wurden zum Theil Gemeingut des ganzen Volks, zumal da sie ihm mit singbaren, wohlgefälligen Weisen zukamen.
So entstand eine ganz neue Poesie, die... nur deutsch sein wollte in Form, Gefühl und Gedanken (85);
Es ist nun nachgerade Zeit, das Versäumte nachzuholen und... auch den volksthümlichen Liedern diejenige Beachtung zu gewähren, die sie nächst den Volksliedern verdienen. Sind sie doch die eigentliche neuere Volkslitteratur, denn von aller deutscher Dichtung sind nur sie ins ganze Volk gedrungen und sein wirkliches Eigenthum geworden (101; als Separatdruck Lpz. [2]1859, [3]1869 [„Mit Fortsetzung und Nachträgen"]).

Eine umfassende, kommentierte Sammlung entsprechend bezeichneter Lieder (Texte mit Melodien) legt schließlich Fr. M. Böhme vor:

Volksthümliche Lieder d. Deutschen im 18. u. 19. Jh. Nach Wort u. Weise aus alten Drucken u. Hss. zusammengebracht, mit kritisch-historischen Anm. versehen (Lpz. 1895): Was singt das Volk? ...das Volk singt nicht nur seine alten Lieder der Ueberlieferung von ungekannten Verfassern – Volkslieder im engeren Sinne –, sondern daneben auch eine Menge von Liedern in der einfachen Art der Volkslieder, durch Kunstdichter verfaßt, deren Verfasser zumeist nachweisbar sind: das sind die sogenannten volksthümlichen Lieder oder Volkslieder im weiteren Sinne...
Wir befassen uns hier mit den volksthümlichen Liedern. So nennen wir die von bekannten oder unbekannten Dichtern und Komponisten verfaßten Kunstgesänge, die wenig oder mehr verändert in den Volksmund übergingen und „Lieblingslieder" geworden sind, ohne wirklich Volkslieder zu sein (III).

Der erste musiklexikalische Eintrag *Volkstümliches Lied* (1879) versteht darunter ein „Kunstlied", das sich der „Volksgesang" aneigne bzw. „Eigenthum der Nation" werde. Es trete im 18. Jh. an Stelle des „allmälig verstummenden", vom „Volk" erfundenen Volksliedes (als wegweisende Komponisten werden Hiller und Schulz genannt). Nach einem Höhepunkt bei Schubert und Mendelssohn Bartholdy, deren einschlägige Lieder sich durch „Eindringlichkeit und Fasslichkeit" auszeichneten, gleichzeitig jedoch „Kunstwerke" seien, wird für die jüngere Vergangenheit und Gegenwart eine Tendenz zum „sogenannten noblen Bänkelsange" (Abt, Kücken, Proch) beklagt (→ *Gassenhauer* III. (2)(a) Exkurs; letzter Zitatbeleg), andererseits bemängelt, daß das Kunstlied nun „individuell zugespitzt" würde, weshalb es nicht volkstümlich werden könne:

Mendel/ReißmannL XI (Bln 1879), Art. *Volksthümliches Lied*: Es waren weniger die politischen und socialen Verhältnisse der vorigen Jahrhunderte, welche das Volkslied allmälig verstummen liessen, sondern vielmehr die Pflege des Kunstliedes... Das Volk erfand seine Lieder so lange, als ihm der Kunstgesang noch fremd gegenüberstand. Nachdem dieser ihm nähergetreten war, und schliesslich auch für das Gesangsbedürfniss des Volkes Sorge trug, musste das Volkslied abblühen... Der Volksgesang eignet sich jetzt das Kunstlied an, um es zu pflegen wie sein eigenes Produkt (187);
Die ersten derartigen Lieder, welche eine ausserordentlich weite Verbreitung fanden, so dass sie als volksthümliche im angegebenen Sinne bezeichnet werden können, sind wohl die aus den Singspielen von Johann Adam Hiller (190);
Den fördernsten [sic] Einfluss gewann... Johann Abraham Peter Schulz auf die Entwickelung des volksthümlichen Liedes (191);
Noch sind zwei grosse Meister der Tonkunst zu nennen, die auch den Volksgesang mit einigen der köstlichsten Lieder bereicherten: Franz Schubert und Felix Mendelssohn-Bartholdy... Beiden Meistern ist das gesammte musikalische Darstellungsmaterial [des Volksliedes] so geläufig geworden wie einst dem dichtenden Volke seine bescheideneren Mittel... Was sie im Liede austönen, ist ihr eigenstes, reinstes und reichstes Empfinden; die fassliche Art der Darstellung in ihrem Kunstwerk macht es dann zum Eigenthum der Nation. Es ist dies natürlich die höchste Art des volksthümlichen Liedes, weil dies trotz seiner Eindringlichkeit und Fasslichkeit doch auch zugleich den höchsten künstlerischen Anforderungen entspricht.
Aus den Werken der Neuzeit dürfte keins mehr zu nennen sein, das diesen Anforderungen entspricht. Die volksthümlichen Lieder der jüngsten Vergangenheit gehören wol ausschliesslich dem sogenannten noblen Bänkelsange an, der nur auf eine sangbare, leichtfassliche Melodie zu irgend einem Text bedacht ist (197 f.);
Die beste Nahrung kann und wird wie zu allen Zeiten auch heute der volksthümliche Gesang nur vom Kunstgesange erhalten... Das Kunstlied darf dann allerdings nicht so individuell zugespitzt erfunden werden, wie in unserer Zeit... (199);
BremerL (Lpz. 1882): *Volksthümliche Lieder* heißen, im Gegensatze zu den im Volke entstandenen echten Volksliedern, die vermöge ihrer ansprechenden Form und volksthümlichen Empfindung in den Volksmund übergegangenen Kunstlieder- und Gesänge. Solche... sind z. B. Luthers „Eine feste Burg"..., Webers „Jungfernkranz", Silchers „Loreley", Wilhelms „Die Wacht am Rhein" etc. (750 a).

Lit: B. Seyfert, Das mus.-volksthümliche Lied von 1770–1800, Lpz. 1894; H. Kretzschmar, Gesch. d. neuen dtsch. Liedes, Lpz. 1911, besonders 279 ff.

(3) Um 1900 wird das volkstümliche Lied (im oben, II. (2), angesprochenen Begriffsverständnis) verschiedentlich VOM AKTUELL KOMPONIERTEN, ABSCHÄTZIG BEURTEILTEN LIED ‚IM VOLKSTON' ABGEGRENZT. So hebt Fr. M. Böhme darauf ab, daß „nicht jedes" Lied „im Volkston" – eine seinerzeit gängige Titelgebung (siehe unten, III.) – das „Ehrenprädikat" Volkstümlichkeit im Sinne einer breiten Rezeption im „Volk" in Anspruch nehmen könne:

Volksthümliche Lieder d. Deutschen im 18. u. 19. Jh... (Lpz. 1895): Wodurch wird ein Lied volksthümlich? Ob eine Dichtung oder die Melodie dazu „volksthüm-

lich" werde, lehrt nur der Erfolg; denn nicht jedes Lied kann von Hause aus dieses Ehrenprädikat in Anspruch nehmen, wenn auch Dichter oder Komponist darüberschreiben „im Volkston". Abwarten ob das Lied auch anspricht! Wenn aber ein Lied vom Volke (d. h. von Hoch und Niedrig, Jung und Alt) viel gesungen wird...: dann darf man es als volksthümliches bezeichnen (VI).

Pommer, ein Wortführer unter den Apologeten des „echten" Volksliedes, das nach seinem Verständnis „in Wort und Weise" Schöpfung des „Volkes" ist, spricht in mehreren Versuchen einer Begriffsklärung den Unterschied von volkstümlichem und „Lied im Volkston" an, wobei er letzteres als „das mißlungene volkstümliche Lied" sieht, wie es mit Bezug auf dessen Einlassungen bei R. Batka heißt:

J. Pommer, *Ueber d. Begriff d. echten Volksliedes*, in: ders., *Wegweiser durch d. Lit. d. Dtsch. Volksliedes*, Flugschriften V (Wien 1896): ...Verwirrung der Begriffe Volkslied, volksthümliches Lied, Lied im Volkston und Volkssängerlied, fand ich fast überall... (7);
Von dem im Volke selbst entstandenen wirklichen Volksliede muß man unterscheiden Kunstlieder, welche in's Volk eingedrungen sind, das sie nun, wie die eigenen Lieder ohne Noten kunstlos und einfach, ein- oder zweistimmig nach dem Gehöre singt, ohne zu wissen, daß das Gesungene dem Kreise der höher Gebildeten entstammt und eigentlich ein Kunsterzeugniß ist. Solche Lieder nennt man nach dem Vorgange Hoffmann's von Fallersleben besser „Volksthümliche Lieder" (9);
Daß die von dem gedankenlosen großstädtischen Pöbel aller Stände toll beklatschten und bis zum Ueberdrusse nachgeleierten Weisen unserer „Volkssänger" keine Volkslieder im wahren Sinne des Wortes sind, bedarf... wohl kaum der Erwähnung... Zum Glükke sind diese krankhaften Auswüchse großstädtischen Verfalls meist sehr kurzlebig (10);
Keine wahren Volkslieder sind auch die Compositionen angeblicher Kärtner oder Steirer Lieder von Koschat, Gauby, Blümel u. A. Es sind dies vielmehr sogar recht gefährliche Feinde des echten Volksliedes, wie jede Nachahmung ein Gegner des Ursprünglichen ist. Diesen Erzeugnissen gebührt gar nicht der Name eines Volksliedes, auch nicht die irreführende Bezeichnung eines Steirer- oder Kärtnerliedes! Für sie paßt einzig und allein der Name: „Lied im steirischen, kärtnerischen Volkston"... Der künstlerische Wert dieser Nachbildungen ist... meist ein recht geringer... So wenig der Erwachsene imstande ist, die verlorene Unschuld seiner ersten Jugend wieder zu gewinnen, so wenig man sich wieder künstlich naiv und kindlich machen kann, ebensowenig kann man in der Regel ein wirkliches Volkslied schreiben (12);
R. Batka, *Zur Musikpflege. 2. Vom Volksliede* (Der Kunstwart XII, 1898/99): Die heutigen Pfleger und Fürsprecher des Volksgesanges thun sich viel auf eine genaue Unterscheidung von Volkslied, volkstümlichem Lied, Lied im Volkston und Gassenhauer zu gute. Volkslieder in diesem strengen Sinne sind nur die im Volke selbst entstandenen Lieder; volkstümliche hingegen wären Kunstlieder aus den Kreisen der Gebildeten, die aber nach Inhalt, Sprache und Weise so allgemein verständlich sind, daß sie auch von den Massen gesungen werden... Ist dem Kunstmusiker oder Dichter die Nachahmung des Volksliedes mißlungen, fehlte es ihm an Naivität des Ausdrucks oder affektierte er sie merklich: so hat er nur ein „Lied im Volkston" zustande gebracht. Gegen diese Pseudovolkslieder führt man mit Recht einen heftigen Kampf, ebenso wie gegen den Gassenhauer andererseits... Diese Einteilung wirft ästhetische und literargeschichtliche Dinge durcheinander, um von dem geheiligten Begriff des Volklichen und Volkstümlichen jede ungünstige Vorstellung fernzuhalten. Ein schlechtes, niedriges Volkslied wird als Gassenhauer aus der guten Gemeinschaft ausgeschieden; das mißlungene volkstümliche Lied geht dieses Namens verlustig und muß sich Lied im Volkston schelten lassen (401);
Pommer, *Vom Volksliede. Ein Wort d. Aufklärung u. Erwiderung* (Das dtsch. Volkslied I, 1899): Wirkliche, echte Volkslieder, im engsten Sinne des Wortes, sind im Volke selbst entstanden, in Wort und Weise von ihm selbst erfunden... Das volkstümliche Lied stammt von einem kunstmäßigen Dichter, ist beim Volke beliebt geworden, der Dichter wird vergessen und das Lied gesungen, verändert und wohl auch zersungen, gerade so, wie dies mit den wirklichen Volksliedern geschieht...
Lieder im Volkston nennt man einfache Lieder in kunstmäßiger Weise gedichtet und komponiert von Personen, welche den breiten Schichten des Volkes nicht angehören. Diese Erzeugnisse entspringen der Absicht, das echte Volkslied in Wort und Weise nachzuahmen, ja wohl auch [in] der Meinung, das Lied des Volkes sei wertlos und schlecht, und müsse verdrängt und durch Besseres ersetzt werden (42);
Ganz entschieden... müssen wir uns gegen die Meinung Batka's aussprechen, unsere Stellung lasse sich, wie folgt, zeichnen: Ist dem Kunstmusiker oder Dichter die Nachahmung des Volksliedes mißlungen, fehlte es ihm an Naivetät des Ausdruckes oder affektierte er sie merklich, so habe er nur ein Lied im Volkston zustande gebracht. Der Unterschied zwischen Volkslied und Lied im Volkston läge somit nur im Ästhetischen. – Es ist nicht wahr, daß unsere Einteilung „ästhetische und litteraturgeschichtliche Dinge durcheinanderwirft, um von dem geheiligten Begriff des Volklichen und Volkstümlichen jede ungünstige Vorstellung fernzuhalten". Es gibt unter den echten Volksliedern auch Mittelgut und selbst schlechte Ware, das sei unumwunden zugestanden, aber ein „schlechtes, niedriges" Volkslied bleibt uns noch immer ein Volkslied... (43).

III. Zwischen Mitte des 19. und dem frühen 20. Jh. werden (ohne Rückbezug auf J. A. P. Schulz) Begriff und Konzept des Liedes ‚im Volkston' häufiger reflektiert. In einer Rezension von J. Hagers *Sechs Dtsch. Volksliedern* op. 10 bedauert E. Hanslick (Beilage zum Morgenblatte d. Wiener Zeitung, 18. 10. 1851) die „Ungenauigkeit" der Titelwahl, handele es sich hier (wie in vergleichbaren Fällen) doch um „Lieder im Volkston"; als „Volkslied" könne recht eigentlich nur bezeichnet werden, „was im Volke entstand und im Volke gesungen wird". Hanslick sieht das Komponieren „im Volkston" als Folge der Entdeckung und des Studiums von Volksdichtungen und -melodien in der Romantik und

schreibt dem gehobenen „Schatz naiver Kunst" einen „kräftigenden, erfrischenden Einfluß" auf die poetische und musikalische Produktion zu. Zugleich spricht Hanslick an, welche spezifischen „künstlerischen Ansprüche" das „komponirte ‚Volkslied'" erfüllen sollte und was es vom „wirklichen" in ästhetischer Hinsicht unterscheide:

Durch die romantische Dichterschule in Deutschland ward bekanntlich eine tiefere Würdigung der Volkspoesie begründet und verbreitet. Es wurde nicht nur der poetische Werth an sich erkannt, den Volkslieder als überlieferte Kunsterzeugnisse besitzen, sondern die noch höhere Bedeutung gewürdigt, welche dem volksthümlichen Element durch seinen kräftigenden, erfrischenden Einfluß auf die moderne Poesie zukömmt. Die Volksdichtung ward Gegenstand des Studiums und der Nachahmung, man sammelte ihre Ueberlieferungen und setzte die Kraft ihrer Ursprünglichkeit wie junge Sprößlinge an den etwas dürr gewordenen Baum der Kunst.
Es konnte nicht ausbleiben, daß dieselbe Erkenntniß im Gebiete der Musik wach wurde, die ja in den Volksmelodien einen gleichen Schatz naiver Kunst zu heben hatte…
Mendelssohn's feiner, bewußter Geist hat das wohl erkannt, als er seine trefflichen „Volkslieder" schrieb. Blos die Bezeichnung ist ungenau, denn ein „Volkslied" kann nur genannt werden, was im Volke entstand und im Volke gesungen wird. Mendelssohn's also überschriebenen Gesänge sind „Lieder im Volkston." Wo die Sache so ersprießlich ist, wollen wir um den Namen nicht rechten, unterdrücken können wir aber unser Bedauern nicht über eine Ungenauigkeit, welche zu logischen und im Verlauf der Zeiten zu historischen Konfusionen Anlaß geben muß.
Einen glücklichen Nachfolger im komponierten „Volkslied" findet Mendelssohn in Johannes Hager…
Die Aufgabe solcher im Volkston komponirter Lieder ist viel schwieriger, als sie Manchem dünken mag. Während wir das echte Volkslied wie ein Naturprodukt aufnehmen, an dessen Waldesdufte wir uns erquicken, ohne kleine elementarische Trübungen zu beachten, stellen wir an das komponirte „Volkslied" zugleich künstlerische Ansprüche. Wir verlangen von ihm die ganze Ursprünglichkeit und Herzlichkeit des wirklichen Volkslieds und doch zugleich die maßvolle Bildung einer künstlich erworbenen Kultur. Im wirklichen Volkslied stört uns nichts von alledem, was ihm den, ich möchte sagen, holzschnittmäßigen Charakter gibt, fehlerhafte Deklamation, Widerspruch zwischen dem Inhalt und dem Tonausdruck, steife Harmonisirung. – Der Künstler jedoch muß, mit Vermeidung dieser Lizenzen, uns den naturwüchsigen Kern auf der höheren Stufe künstlerischer Entwicklung wiederbringen. Man fordert also vom komponirten Volkslied was vom echten, ohne ihm das gleiche zu erlauben.
Hager, der eine warme, dichterische Auffassung mit einer gründlich technischen Musikkenntniß verbindet, war eben dadurch befähigt, die Aufgabe glücklich zu lösen (*Sämtliche Schriften* I/2, Wien, Köln u. Weimar 1994, 180 ff.).

Bis zum Ersten Weltkrieg erscheint auf dem dtsch. Musikalienmarkt eine beträchtliche Zahl in diesem Sinn komponierter und dezidiert „Lied(er) im Volkston" betitelter Werke für eine bzw. zwei Singstimme(n) mit Klavierbegleitung oder für Männerchor (bzw. vier Männerstimmen):

Lieder im Volkston (im folgenden LiV) für eine Singstimme u. Klavierbegleitung: H. Wichmann, *Fünf Liederchen im Volkston* op. 13 (1850); Fr. Mücke, *Fünf dtsch. LiV* op. 19 (1851); C. Wilhelm, *Drei LiV* op. 19 (1852); F. Gumbert, *Zwei LiV* op. 73 (1855); L. Wallbach, *Vier LiV* op. 19 (1859); A. Blume, *Vier LiV* op. 2 (1862); A. Jensen, *Sechs LiV* op. 14 (1864); Fr. W. Abt, *Fünf LiV* op. 325 (1868); W. Heiser, *Zwei LiV* op. 103 (1870), I. G. Henschel, *Thüringer Waldblumen. LiV* op. 22 (1875); Fr. Grimmer, *20 Balladen u. Romanzen im Volkston* (1877); Fr. W. Jähns, *Drei LiV* op. 58 (1878); C. Mächtig, *Vier Lieder* op. 10 (Nr. 2: *Im Volkston*) (1880); M. Moszkowski, *Drei Gedichte im Volkston* op. 26 (1881); A. Holländer, *Sechs LiV* op. 6 (1882); A. Foerster, *Vier Lieder* op. 83 (Nr. 4: *Im Volkston*) (1883); E. H. Seyffardt, *Vier Lieder* op. 14 (Nr. 2: *Im Volkston*) (1884), C. Heymann-Rheineck, *Zwölf LiV* op. 8 (1885); L. C. Wolf, *Sechs LiV* op. 9 (1885); M. Stange, *Zwei LiV* op. 13 (1888); W. Heiser, *LiV* op. 168 (1890); A. Hildach, *Drei Lieder* op. 13 (Nr. 2: *Im Volkston*) (1892); B. Sekles, *LiV* op. 3 (1898); J. Weismann, *Acht einfache Lieder* op. 5 (Nr. 5: *Im Volkston*) (1900); H. Zuschneid, *Drei LiV* op. 2 (1900); A. Holländer, *Sechs LiV* op. 59 (1904); R. Fricke, *Fünf LiV* op. 8 (1905); R. Kahn, *LiV* op. 47 (1906); A. Bungert, *LiV* op. 62 (1907); R. Trunk, *Lieder u. Gesänge* op. 21 (Nr. 2: *Im Volkston*) (1909); O. Breve, *Zwölf LiV* op. 15 (1913); K. Wyrott, *Drei LiV* op. 4 (1913); M. Ansorge, *Zwölf LiV* op. 24 (1915); P. Graener, *Fünf LiV* op. 16 (1919);
Lieder im Volkston für zwei Singstimmen u. Klavierbegleitung: N. W. Gade, *Neun LiV* op. 9 (1845); R. Emmerich, *Vier LiV* (1858); L. Rosenfeld, *Sechs Duette im Volkston* op. 13 (1880); Br. Ramann, *Zwölf LiV* op. 57 (1881); C. Reinecke, *Zwölf LiV* op. 189 (1886);
Lieder im Volkston für Männerchor (bzw. vier Männerstimmen): Th. Fröhlich, *LiV* op. 13 (1836); Fr. Knuth, *Patriotische Gabe im Volkston* (1841); H. Schäffer, *Fünf LiV* (1845); J. H. Tschudi, *LiV* (1847); W. Steifensand, *Sechs LiV* op. 10 (1854); H. Huber, *Sechs LiV* op. 29 (1880); E. Kaeslin, *Sechs LiV* (1881); R. Drumm, *Vier LiV* (1883); C. Isenmann, *Vier LiV* op. 43 (1883); H. Steiner, *Fünf Gesänge im Volkston* op. 1 (1886); C. Isenmann, *Fünf LiV* op. 105 (1887); H. Zuschneid, *Drei LiV* op. 3 (1900); A. Bungert, *LiV* op. 61 (1904); A. Maier, *Sechs LiV* op. 95 (1908), F. Hummel, *Drei LiV* op. 112 (1911); pauschal hingewiesen sei auf zahlreiche Männerchöre „im steirischen" bzw. „im Kärtner Volkston" (J. Gauby, Th. Koschat). Instrumentalkompos. „im Volkston" siehe unten, III. (3) u. IV. (2).

Zwei ausgewählte Rezensionen hier genannter Werke zeigen, daß die Titelgebung auf unterschiedliche Weise Gegenstand von Werkbeurteilungen wird. Die erste Rezension (von A. Naubert über Ramann, op. 57; NZfM, Bd. 77, 1881) verbindet mit der Bezeichnung „im Volkston" eine gewisse Tendenz zur „Trivialität und Sentimentalität", von der die besprochenen Lieder wegen ihrer „edlen Einfachheit" und den „Anklängen an wirkliche Volkslieder" ausdrücklich ausgenommen werden:

Die Bezeichnung „im Volkston" bildet oft den Deckmantel einer gewissen Trivialität und Sentimentalität, die dem Volksliede, von dem diese Bezeichnung doch übernommen ist, in der Hauptsache nicht eigen ist. Etwas anderes ist es dagegen, wenn sich wie hier bei Ramann edle Einfachheit dahinter verbirgt, für welche der Titel als Gegensatz zum Kunstliede und zur ausgeführteren Form

gewählt ist. Wichtiger, als man meint, ist für die Composition in dieser Weise, in diesem Tone, die Wahl der Texte, denn die einfachste Musik ist nicht im Stande, jedem Texte den Begriff „Volkston" aufzuprägen... R[amann]. besitzt eine einfache, sangliche Melodik und weiß in Harmonie und Rhythmus den besten Vorbildern aus unserem reichen Volksliederschatze nachzugehen. Es ist selbstverständlich, daß eine Reihe von Anklängen an wirkliche Volkslieder sich in den 12 Liedern vorfinden, doch ist das kein Schade (195 a f.).

Die zweite Rezension (von M. Fischer über Moszkowski, op. 26; NZfM, Bd. 78, 1882) sieht den „echten Volkston" – den Ton des „schlichten, deutschen Volkslieds" – „trefflich wiedergegeben", weshalb die in Rede stehenden Kompositionen als lieblich, anheimelnd, zu Herzen gehend beschrieben werden:

Wie der Dichter den wahren, echten Volkston getroffen, so weht uns auch in der musikalischen Komposition jener liebliche, anheimelnde Hauch entgegen, der uns das schlichte, deutsche Volkslied ans Herz wachsen ließ... Der echte Volkston ist hier so trefflich wiedergegeben, daß man oft glaubt, bereits Gehörtes vor sich zu haben, und doch kann man den lieblichen Weisen Originalität nicht absprechen. Die beiden Schwesternkünste „Poesie und Musik" haben sich hier so innig verbunden und sind so tief empfunden, daß man die Wahrheit des Ausspruches „Das, was von Herzen kommt, geht auch zu Herzen!" an sich selbst erfährt... Im Uebrigen sind die Lieder so angelegt, daß sie von Jedermann gesungen werden können; sie sind eben im Volkston geschrieben (457 b).

(1) Liedern „im Volkston" wird die Funktion eines musikalischen Gegenmodells zu behaupteten Tendenzen künstlerischer „Unnatur" bzw. Verflachung zugeschrieben:

E. Hanslick, *Musik. 1. Johannes Hager: Sechs Dtsch. Volkslieder, Op. 10...* (Beilage zum Morgenblatte d. Wiener Zeitung, 18. 10. 1851): Es ist nahezu erschreckend, zu welcher Unnatur und Künstelei, zu welch raffinirtem, lügenhaften Wesen das Deutsche Lied in unsern Tagen gediehen ist. Das Lied, bestimmt der Hort des Einfachen und Echten, der Trost des Einsamen, der Kultus der Häuslichkeit zu sein, ist in eine Verzerrung geführt worden...
Hier ist der Ort, wo Rückkehr zum Einfach-Volksthümlichen Noth thut und Segen bringt. Mendelssohn... hat das wohl erkannt, als er seine trefflichen „Volkslieder" schrieb. Blos die Bezeichnung ist ungenau... Mendelssohn's also überschriebene Gesänge sind „Lieder im Volkston" (*Sämtliche Schriften*, Wien, Köln u. Weimar 1994, 180 f.);
O. Elben, *Der volksthümliche dtsch. Männergesang* (Tübingen [2]1887): Indessen darf die Uebersicht über die [Männerchor-]Literatur der letzten Jahrzehnte nicht mit dem trüben Eindruck der bodenlosen Ueberfluthung abschließen. Die jüngste Zeit bietet auch rettende Aussichten. Und diese lassen sich wieder wie früher am Vaterlands- und Volkslied erkennen...
Auch das Volkslied winkt Rettung aus der Ueberfluthung heraus. Während einerseits Unnatur, Geschraubtheit und Effekthascherei und andererseits die trostloseste Verflachung (wie könnte man das Musiktreiben in den modernen, das große Publikum mit so satanischer Macht anziehenden Operetten anders bezeichnen?) dem ernsteren Sinne jeden Kunstgenuß unmöglich machen, klingt da und dort und in immer reicherem Chore das Volkslied wieder an. Zahlreiche Vereine und Sängerbünde haben es sich zur Pflicht gemacht, das Volkslied unter ihren Gesängen an einen Ehrenplatz zu stellen, und die Tonsetzer bemühen sich, natürlich mit mehr oder weniger Geschick, den Volkston wieder zu treffen. Wer die Männergesangsliteratur der neuesten Zeit mit Aufmerksamkeit verfolgt, muß bemerken, daß das Bestreben, volksthümliche Lieder, d. h. einfach schlichte, den Volkston treffende Weisen zu componiren, sehr viele Tonsetzer der Gegenwart beschäftigt. Allerdings wird erst die Zukunft darthun, ob diese Bestrebungen von Erfolg begleitet waren... (465 ff.).

(2) Der Titel *Im Volkston* dreier 1903/04 von der Zs. Die Woche herausgegebener Hefte mit klavierbegleiteten Liedern zeitgenössischer Komponisten signalisiert eine Programmatik hausmusikalischer Erneuerung im Geiste des ‚Volkslieds'. In einer mit Erscheinen des ersten Heftes geschalteten Annonce (Die Woche V, 1903, Nr. 15 vom 11. 4. 1903) wird auf dieses Ziel abgehoben:

Die ersten Liederkomponisten der Gegenwart haben für die „Woche" zu bekannten deutschen Dichtungen volkstümliche Melodien komponiert. Unter dem Titel
„Im Volkston"
haben wir diese auf unsere Anregung geschaffenen... modernen Volkslieder gesammelt, um sie als Sonderheft der „Woche" herauszugeben... Wir hoffen, mit diesem neuen Sonderheft... den Sinn für Hausmusik zu fördern, die Freude am Sichaussingen in schlichter, herzlicher Weise, wie es unsere Altvordern getan. Soweit die deutsche Zunge klingt, soll an Stelle des Gassenhauers wieder das echte deutsche Lied ertönen (643).

Die Verfasser des Geleitworts zu diesem in der Folge auf breite Resonanz stoßenden Liederheftes (1913 liegt die Auflagenhöhe bei 56000 Exemplaren) betonen ebenfalls die Notwendigkeit einer „Stärkung der Hausmusik", wofür ihnen „moderne Volkslieder", d. h. „im Volkston" geschriebene Lieder zeitgenössischer Komponisten ein probates Mittel scheinen (einen Liedbeitrag steuerten u. a. E. d'Albert, L. Blech, W. Kienzl, H. Pfitzner, M. Schillings und S. Wagner bei):

E. Humperdinck, J. Joachim, C. Krebs, *Zum Geleit*, in: *Im Volkston. Moderne Volkslieder* [I. Sammlung] (Bln 1903): Moderne Volkslieder? Kann unsere Zeit Volkslieder hervorbringen? Wenn man sich den Entstehungsprozeß des Volksliedes so vorstellt, daß ein Liedersänger durch seine Töne Stimmungen weckt, die halbwach in Tausenden lagen, und daß diese Töne, von überallher widerhallend, sich eingraben in die Volksseele..., dann muß jede Zeit, die überhaupt kräftiger Empfindungen fähig ist, auch den Boden darbieten, in dem... das Volkslied dieser Zeit Wurzeln schlagen könnte...
Niemals wird... ein Dekret dies oder jenes Lied zum Volkslied oder auch nur volkstümlich zu machen vermö-

gen. Und läge der Gedanke einer solchen Zwangsbestimmung dieser Sammlung zugrunde, dann wäre sie von vornherein als in der Tendenz verfehlt zu verwerfen. Ihre Zwecke sind andere, vorbereitende: sie soll zur Stärkung der Hausmusik beitragen, denn die Hausmusik ist der eigentliche Nährboden des Volksliedes.
Gerade die Hausmusik droht allmählich zu verkümmern… Die Künstler, die in dieser Sammlung zusammengebeten sind, haben es sich… zur Aufgabe gestellt, den Sinn für Hausmusik, die Freude am Sichaussingen in schlichter, herzlicher Weise wieder mehr zu beleben. Und sie glaubten diesem Ziel nahe zu kommen, nicht, indem sie zu Formeln und Ausdrucksmitteln früherer Zeiten zurückgriffen und sich einer gesuchten Simplizität ergaben, sondern indem sie aus dem Geist unserer Zeit heraus schufen, aber im einfachsten Rahmen und mit den einfachsten Mitteln (o. S.);
H. Neumann, *Im Volkston* (Die Woche V, 1903, Nr. 17 vom 25. 4. 1903): …der Wunsch, den Hausschatz der Musik zu vermehren, an dem sich jeder Laie erfreuen kann, hat die „Woche" veranlaßt, sich mit der Bitte an unsere hervorragendsten Komponisten zu wenden, sie möchten für sie „Lieder im Volkston" schreiben… Was sie geschaffen, liegt nun vor und ist in einer Sammlung, die den Titel „Im Volkston" führt, dem Publikum unterbreitet worden… Das Album enthält eine Fülle leicht faßlicher Lieder, die jeder singen kann…
Es sind in der Tat sämtliche Kompositionen „im Volkston" gehalten, es sind gar manche Lieder darunter, von denen man schon heute sagen kann, daß sie Bestand haben werden. Ob Volkslieder, will sagen Lieder, die von Mund zu Mund gehen, ohne daß man sich an Dichter und Tondichter erinnert? Darauf kann die Antwort erst nach vielen Jahren gegeben werden (732).

Die Zs. Die Woche veranstaltet in der Folge einen Kompositions-Wettbewerb (8859 Einsendungen), aus dem zwei weitere Liederhefte hervorgehen (*Im Volkston*, II. Sammlung: [30] *Moderne Preislieder*, Bln 1903; *Im Volkston*, III. Sammlung: *Dreißig moderne Preislieder*, Bln 1904). In der publizistischen Ausrufung und Begleitung dieses „modernen ‚Sängerkrieges'" (Anzeige, in: Die Woche VI, 1904, Nr. 10) erscheinen die Begriffe Lied im Volkston, volkstümliches Lied und Volkslied in praktisch synonymer Bedeutung, was Apologeten des „echten" Volkslieds, die auf terminologische Differenzierung Wert legen (siehe oben, II. (3)), entschieden aufbringt:

J. Pommer, *Ein verwerflicher Mißbrauch* (Das dtsch. Volkslied V, 1903): …wird von einer Berliner Verlagsfirma [sc. Scherl] mit dem Worte Volkslied getrieben…
Zugelassen zu diesem Wettbewerb [der Zs. Die Woche], der im Namen des zu rettenden Volksliedes (!) veranstaltet wird, ist nicht etwa das im Volke selbst entstandene wirkliche Volkslied – es gäbe noch genug solche aufzuspüren, sowie einfach und dem Geiste des Gedichtes und der Weise entsprechend zu setzen, (eine wirklich preiswürdige, keineswegs leichte Arbeit!) – zugelassen wird nur gemachtes Zeug: „leicht sangbare Lieder mit volkstümlichem Text, volkstümlicher Melodie". Als Kompositionen werden dieselben im dritten Punkte der Bedingungen für den Wettbewerb ausdrücklich bezeichnet. Und das alles geschieht… angeblich… als „weitere Anregung" zur Pflege des deutschen Volksliedes (!), wie das Rundschreiben [sc. in Die Woche V, 1903, Nr. 23 vom 6. 6. 1903, 1005] in großer, fetter Schrift recht augenfällig verkündet, während die richtige Bezeichnung, daß es sich um die Erzeugung von „Liedern im Volkston" handelt, bescheiden in ganz gewöhnlicher kleiner Schrift einherschreitet! – Solcher Geschäftspraktiken sollte man sich doch schämen! (157).

Das Komponieren von Liedern „im Volkston" wird als eine ästhetisch berechtigte gegenläufige Tendenz zu neueren Entwicklungen im Kunstlied gesehen:

C. Krebs, *Zum Geleit*, in: *Im Volkston* II…, loc. cit.: In unserer Zeit, wo viele der hervorragendsten Komponisten die Charakterisierung und das Schaffen von Stimmungen im Liede vornehmlich durch einen höchst breit und reich ausgestalteten Klavier- oder Orchesterpart anstreben, wo die kohärente Gesangsmelodie als quantité négligeable gilt, muss erst das Vorurteil überwunden werden, das volkstümliche Lied sei dem Kunstlied gegenüber etwas Geringeres und von mindern Geistern zu Bewältigendes. Nein, nur ganz grosse Künstler werden über eine so konzentrierte Kraft der Phantasie gebieten, um einfach, scharf und edel profilierte Melodien zu erfinden, die dem Volk ins Herz dringen… (o. S.).

Lit.: Fr. Henneberg, „Volkston" bei Max Reger, in: Max-Reger-Fs. 1973, Meiningen 1974; Fr. Brusniak, Mörike-Vertonungen im frühen 20. Jh. als ‚Lieder im Volkston', in: Mörike-Rezeption im 20. Jh., hg. von A. Bergold u. R. Wild, Tübingen 2005; G. Busch-Salmen, ‚Es gibt auch geniale Gassenhauer' – Hans Pfitzner u. das „niedere Genre", in: Verflechtungen im 20. Jh. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär, hg. von W. Salmen u. G. Schubert, Frankfurter Studien X, Mainz 2005.

(3) Unterläuft eine einschlägig benannte Komposition mus. Erwartungen, die mit dem Begriff Volkston verbunden werden, erscheint die Titelwahl als Problem, wie dies die zeitgenössische Rezeption der 1851 erschienenen *Fünf Stücke im Volkston* für Violoncello u. Klavier op. 102 von R. Schumann exemplarisch zeigt:

Rezension (Berliner Musikzeitung. Echo I, 1851): Geben wir zuerst alle Ansprüche an „Volkston" in diesen Stücken auf, so besitzen wir in ihnen einige geistreich gedachte und eigenthümlich durchgeführte Skizzen für Violoncell und Piano, welche zwei feingebildete Künstler auf beiden Instrumenten in der Stille ihres Studierzimmers Gelegenheit bieten werden, sich theils an den barocken Effekten zu ergötzen, theils zu ärgern, über vieles Ergrübelte und „Hineingeheimnißte"… Schumann schreibt oppositionelle Musik, er polemisirt in Melodien und Harmonieen gegen die Corruption der europäischen Musik, aber er hat wie alle scharfe Opponenten das Unglück, das Gute, Naheliegende mit dem Unkraut zugleich auszureißen. Tiefes Nachdenken… hat [hier] das tiefe Fühlen unterdrückt… Von allen fünf Stücken schließt sich unstreitig das zweite unserer Fassungskraft am Meisten an, während wir bei manchen Stellen in den Uebrigen uns für die Folge demüthigst die Mitgabe eines Commentars erbitten möchten (zit. nach: B. Appel, *Melancholie u. Humor in Robert Schumanns erstem* Stück im Volkston *op. 102/1*, in: Fs. M. Geck, Dortmund 2001, 68).

Das Fehlen eines konkreten Komponistenhinweises zur Intention der Titelgebung führt zu hermeneutischen Spekulationen, die auf unterschiedliche Weise eine mus. Volksbezogenheit des Werks thematisieren:

E. Klitzsch, *Kammer- u. Hausmusik* (NZfM, Bd. 35, 1851): Natürlich dürfen wir in diesen Stücken [sc. Schumanns op. 102] keine solche Musik erwarten, wie sie der Salon verlangt..., ferner auch nicht etwa ein paar Fetzen von Melodie mit hergebrachtem volksthümlichen Gepräge, sondern es sind Stücke, die der Componist im Volksgeiste frei gedichtet, Gebilde, die besondere Momente aus dem Volksleben in schön idealisirter Form darstellen. Die Beziehungen auf bestimmte Anschauungen von den Aeußerungen des Volksgeistes sind sehr bald herauszufinden, wenn Jemand sich die Mühe nehmen will tiefer zu blicken (212 a);
J. Schaeffer, *Recensionen* (Neue Berliner Musikzeitung VI, 1852): Der in ihnen [sc. den besprochenen *Fünf Stücken* Schumanns] herrschende „Volkston" ist... nicht als absolut volksthümlicher aufzufassen, sondern vielmehr als nationaler und zwar speciell norddeutscher. Alles was die Norddeutschen vor den Südländern charakterisirt, als z. B. Keuschheit der Empfindung, Innigkeit des Gemüths, dämmriges, schwärmerisches Wesen, aber auch Beherztheit, derber Humor, trunkener Taumel – vor Allem aber eine gewisse Härte in den Gefühlsaccenten – ist zu gleicher Zeit das Charakteristische in Schumann's Persönlichkeit. Genannte Elemente sind denn auch in den fünf Stücken vertreten (275 a).

Schumann hat die Prägung „im Volkston" nicht nur in dem angeführten Werktitel, sondern mehrfach auch als Vortragsanweisung verwendet (op. 36, Nr. 4; op. 66, Nr. 3; op. 91, Nr. 4), mit der R. Kapp eine charakteristische Gestaltung von Tempo und Rhythmus verbunden glaubt (*Tempo u. Charakter in d. Musik Schumanns*, in: *Schumanns Werke – Texte u. Interpretationen. 16 Studien*, hg. von A. Mayeda u. Kl. W. Niemöller, Schumann Forschungen II, Mainz 1987, 206 ff.).

IV. In der musikwiss. Literatur findet der Begriff Volkston Verwendung, wo Kompositionen mit volksmusikalischen Referenzen im Fokus stehen. Die wohl früheste hier zu nennende Studie (L. Scheibler, *Franz Schuberts einstimmige Lieder im Volkston*, NZfM LXXII, 1905) versteht sich als Beitrag über „Schuberts Verhältnis zum deutschen ‚Volksliede'" und möchte „eine chronologische kritische Übersicht der wichtigern einstimmigen Strophenlieder und Gesänge des Meisters" bieten, „die mehr oder weniger Beziehung zum Volkston haben" (1051). Im weiteren Fortgang heißt es allerdings einschränkend:

Im allgemeinen ist Schuberts Verhältnis zum Volkstümlichen weniger nahe als bei andern zeitgenössischen musikalischen Romantikern, wie Weber, Marschner, Löwe; namentlich der letzte... steht bekanntlich dem Volkston viel näher (1052); zwei aktuellere Arbeiten zum Schubert-Lied sind Belege für die im Vorspann getroffene Aussage, daß das dtsch. Wort Volkston als Lehnwort in andere Sprachen eingeht (hier ins Englische und Italienische): W. Frisch, *Schubert's Nähe des Geliebten (D. 162). Transformation of the Volkston*, in: *Schubert. Critical and Analytical Studies*, hg. von dems., Lincoln u. London 1986; M. Grondona, *Eine Wandererfantasie* [über *Die Winterreise*], Studi Mus. XXIV, 1995, 89, 99, 112 u. 121.

Der Begriff Volkston im Sinne einer „Affinität... zum volksmusikalischen Idiom" (C. Floros, *Im Volkston. Betrachtungen über Brahms u. Mahler*, Österreichische Musikzeitung LII, 1997, H. 4, 16) ist in einschlägigen Beiträgen gerade über jene beiden Komponisten gebräuchlich, die der zuletzt zitierte Titel nennt:

Chr. M. Schmidt, *Johannes Brahms u. seine Zeit* (Laaber 1983), Kap. *Volkslied u. Volkston*: Beim „Lied im Volkston", dem kein unmittelbar „Natürliches" vorgegeben ist, ergibt sich eine kompositorische Schwierigkeit, deren Überwindung Voraussetzung für das ästhetische Gelingen ist. Denn die Wirkung des Natürlichen, des Volksliedhaften, kann nur über die artifizielle Zubereitung, nur durch den Zugriff des kompositorischen Subjekts hindurch, gleichsam als „zweite Natur" erreicht werden. Um aber den Eindruck des volksliedhaft Einfachen nicht zu stören, muß das Artifizielle versteckt werden, muß gänzlich in den Bereich des Unmerklichen zurücktreten. Brahms hat es meisterhaft verstanden, dieses Problem zu lösen; das Moment des Artifiziellen, das analytisch nachweisbar ist, bleibt völlig unauffällig innerhalb eines Tonsatzes, in dem die Wirkung des Volksliedhaften, gleichsam Natürlichen dominiert (136 f.);
Das Volksliedhafte, oder hier genauer: der Volkston, schlägt sich bei Brahms... auch in instrumentalen Werken nieder, so vor allem in den lyrischen Klavierstücken... sowie in Mittelsätzen zyklischer Kompositionen. Bei letzteren stellt sich das schon am Gegenstand des „Liedes im Volkston" angesprochene kompositorische Problem, die Wirkung des Einfachen trotz der artifiziellen Zubereitung zu erzielen, in verschärfter Form. Denn Brahms' Tendenz, die Werke selbst über die Grenzen der Sätze hinweg durch motivisch-thematischen Beziehungsreichtum zu vereinheitlichen, weist dem Moment der Konstruktion einen noch höheren Stellenwert zu als in kleiner dimensionierten Kompositionen wie dem Lied. Überdies wird hier neben dem Artifiziellen – gleichsam auf der Gegenseite des stilistisch Erlaubten – noch ein weiteres Moment erkennbar, dessen Hervortreten – nun zur Erfüllung des hohen ästhetischen Anspruchs – vermieden werden muß: das Triviale.
Bei einigen der instrumentalen Themen „im Volkston" scheint sogar ein triviales Modell zugrunde zu liegen, das Brahms durch meist ganz geringfügige Modifikationen zu einer der hohen Stillage adäquaten Melodie umgeformt hat. Ein Beispiel dafür gibt etwa das Thema des III. Satzes der III. Symphonie op. 90 (139 f.);
C. Dahlhaus, *Mus. Realismus. Zur Musikgesch. d. 19. Jh.* (München 1982), Kap. *Naturbild u. Volkston*: Natur ist in der Musik, wie in der Kunst insgesamt, immer zweite Natur...
Daß das einfache Lied, der musikalische Volkston, mit dem tönenden Naturbild, dessen Technik von Wagner entwikkelt wurde, durch eine latente Affinität verknüpft ist, gehört zu den ästhetischen Erfahrungen, die sich angesichts der Ersten und Dritten Symphonie von Mahler unabweislich aufdrängen, deren theoretische Explikation jedoch nicht ohne Mühe gelingt (136);

Daß der Liedton von Mahler in eine ästhetisch prekäre Beziehung zur Symphonie gesetzt wurde, bedeutet... nicht, wie eine bornierte feindselige Kritik behauptete, eine Zerstörung der „Natürlichkeit", sondern vielmehr deren Wiederherstellung...
Erkennt man... den reflexiven Zug als konstituierendes Merkmal des musikalischen Volkstons, der dessen Integration in den symphonischen Stil – ästhetisch, trotz der Technik motivischer Vermittlung, eine „Integration durch Desintegration" – möglich machte, so erweist sich auch der ästhetische Widerspruch, der im ersten Satz der Ersten Symphonie zwischen dem böhmischen Musikantenton („Mit Parodie") und dem Zitat der Lindenbaum-Episode aus einem der „Lieder eines fahrenden Gesellen" („Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise") zu klaffen scheint, als lückenlos vermittelt. Beide Stellen, die satirische wie die elegische, sind „Musik über Musik"... (138); vgl. auch K. Boehmer, *Zw. Reihe und Pop. Musik und Klassengesellschaft*, Wien u. München 1970, Kap. *Entfremdung u. Volkston*, 61 ff.; E. Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, Kieler Schriften zur Musikwiss. XXXVIII, Kassel 1991, Abschn. *„Volkston" u. Verfremdung;* M. Lehmann, *„Volkston" et forme sonate. Un échec du discours organique dans la IVe symphonie du Mahler*, Analyse Mus. XLI, 2001; M. Schmidt, *Komponierte Uneinholbarkeit. Anm. zum „Volkston" d. Wunderhorn-Lieder*, in: *Gustav Mahler u. d. Lied. Referate d. Bonner Symposions 2001*, hg. von B. Sponheuer u. W. Steinbeck, Bonner Schriften zur Musikwiss. VI, Ffm. 2003.

„Volkston-Elemente" macht P. Andraschke auch in Werken der Wiener Schule aus:

H. Weber, [Protokoll d. Symposiums „Musik um 1900"], in: Kgr.-Ber. Bln 1974: Nach Peter ANDRASCHKE war die Kluft zwischen U- und E-Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht so tief wie in späteren Dezennien. Darauf deuten auch die Zitate von „Volkston"-Elementen in den Werken Schönbergs und seiner Schüler: Weber benutzte Volkslieder als Textvorlage..., Berg übernimmt „Volkston"-Elemente im ‚Wozzeck' und in seinem Violinkonzert (Walzer, Ländler), und Schönberg zitiert in op. 10 das Lied vom lieben Augustin. Es scheint allerdings fraglich, ob gerade dieses Zitat noch aus einem Konnex zwischen U- und E-Musik heraus zu interpretieren ist oder ob nicht mit der Tonalität auch die Verbindung zwischen „Volkston" und Neuer Musik gesprengt ist: „Alles ist hin." Dann wäre die Bezugnahme auf „Volkston"-Idiome in den späteren Werken der Wiener Schule weder der Versuch, die „obere" mit der „unteren" Musik zu versöhnen, noch die Brüche des Trivialen hervorzukehren..., sondern lediglich Anlehnung an konventionalisierte Phrasierungs- und Artikulationsmanieren (183).

Den folgenden Versuch einer rückblickenden Kategorisierung von Kompositionen im „Volkston" hat E. Klusen vorgelegt:

Über d. Volkston in d. Musik d. 19. Jh. (Jb. für Volksliedforschung XVII, 1972): Vier Arten von Volksmusikadaption unterscheiden sich durch den verschiedenen Grad der Unversehrtheit, in dem das originäre Volksliedmaterial in die Komposition einging.
1. In den Volksliedbearbeitungen geht es... unverändert in das neue künstlerische Gebilde ein. Zur unberührt bleibenden Volksliedmelodie tritt eine in mehr oder weniger kunstvoll gestalteter Technik der Harmonisation, der Instrumentation und des Stimmengewebes geschaffene Begleitung....
2. Gleichfalls noch in seiner originalen Gestalt tritt das Volkslied hervor, wenn es... zum Thema von Kompositionen gemacht wird, die das Volksmusikthema in freier Weise kunstmäßig entfalten...
3. Der „Volkston" klingt aber auch in jenen Kompositionen, die kein bekanntes präfixiertes Lied zum Thema haben, sondern deren Textur von den Elementen der Volksmusik – ihren rhythmischen, melodischen, formalen Eigentümlichkeiten – beeinflußt ist...
4. Schließlich kann sich der Einfluß volksmusikalischer Stilelemente bis zum Atmosphärischen verflüchtigen... Es wird dann – mit durchaus kunstmäßigen Mitteln – eine volksmusikmäßige Stimmung hervorgerufen...
In diesen Bindungen von Volksmusik an Kunstmusik – von der Volksliedbearbeitung bis zur atmosphärischen Gestimmtheit – wird der „Volkston" idealisiert, indem er künstlerisch hochstilisiert wird (35 ff.);
Anders liegen die Verhältnisse, wo der „Volkston" in Kompositionen eingeht, um ihnen allgemeine Verbreitung dadurch zu sichern, daß man sich leicht faßlicher, musikalischer Materialien bedient, damit dieses leicht zu Fassende sich weit verbreite. Hier liegt kein überliefertes Material zugrunde, das bewahrt und verbreitet wird, hier handelt es sich um Neugeschaffenes; und weniger geht es hier um Idealisierung und Hochstilisierung, sondern um Popularisierung, ja Trivialisierung (37);
Diese „Lieder im Volkston", mannigfache Ansätze des aufklärerischen Liedschaffens fortsetzend, gewannen im 19. Jahrhundert eine große Bedeutung, vor allem im Zusammenhang mit den aufblühenden Männergesangvereinen. Sie bedienen sich bescheidener musikalischer Mittel... Sie klammern [in ihren Texten] alles Problematische, alles Kritische aus... und tragen zur Volkserziehung bei, indem sie ordentliche Untertanen heranbilden (37 f.);
Zu diesen „Liedern im Volkston" gehören Silchers „Ännchen von Tharau" und „Loreley", Glücks „In einem kühlen Grunde", Mendelssohns „Wer hat dich du schöner Wald", Zöllners „Das Wandern ist des Müllers Lust" nebst vielen anderen. Hier wird nicht das Altüberlieferte künstlerisch idealisiert, sondern Neues wird nach seinem Muster „im Volkston" geschaffen zu pädagogischen Zwecken. Der Volkston wird pädagogisiert.
Auch in der Oper fand dieser „Volkston" Einlaß (39).

(1) Im musikwiss. Gebrauch eignet dem Begriff Volkston eine TENDENZ MANGELNDER KONKRETHEIT, WILLKÜRLICHER WERTUNG UND HISTORISCHER FIKTIONEN:

A. Weißmann, *Die Musik in d. Weltkrise* (Stuttgart u. Bln 1922): Aus der Kleinmotivik heraus strebt er [sc. Malipiero] nach Linie, ohne eigentlich das, was man große Form nennt, zu bauen. Weder seine sinfonischen Werke *„Impressioni dal vero"*, *„Pause del silenzio"* noch sein Streichquartett, in dem der Volkston ins Neuzeitliche umgebogen wird, wissen sie ganz ohne Rest zu entwickeln. Aber man spürt in Francesco Malipiero... durch alle Nachklänge des französischen Impressionismus hindurch die Bewegung zu einer italienischen Musik hin, die auch den gereinigten Volkston in sich aufnimmt (214);
E. Bücken, *Das dtsch. Lied. Probleme u. Gestalten* (Hbg 1939): In der alten österreichischen Musiklandschaft tönt

wohl noch viel Liederklang, aber die originellen Stimmen werden selten. Zu ihnen zählt der… 1874… geborene Theodor Streicher, als Liederkomponist vielseitig…
…mehr er selbst [ist Streicher] in den 30 Liedern „Aus des Knaben Wunderhorn". Hier kann er sich unbeschwert als Kind seiner Heimat – bis in unverkennbare Ländlergesänge hinein – aussingen.
Das ist die Sphäre eines heimatlich gebundenen Volkstons, zu dem insbesondere auch das Lied des jüdischen Komponisten Gustav Mahler Zugang suchte. Da dieser österreichische Volkston in ihm nicht ursprünglich klang, mußte er ihn künstlich zu erwecken suchen. Das Ergebnis aber war ein fader und fadenscheiniger Pseudovolkston, und zumeist ein leieriger Sentimentalismus, wie er besonders aufdringlich aus Mahlers Gesängen aus des „Knaben Wunderhorn" herausklingt.
Dieser verfälschte Volkston Mahlers ist der Vorklang zum Ende des Wiener Liedes… (172 f.);
W. Wiora, *Über d. Volkston bei Mozart* (Jb. d. Österreichischen Volksliedwerkes VI, 1957): Wie in anderen Epochen vom frühchristlichen Choral bis zur Neuen Musik liegt das fruchtbarste Feld der [vergleichenden] Untersuchung [von Melodien] zwischen den beiden Grenzformen: der Feststellung allgemeiner Strukturen und der Ermittlung individuell bestimmter Gebilde. Wie andere Meister von Perotin bis Bartók, so haben die Wiener Klassiker in reicher Fülle Typen und Gattungen, Floskeln und Stilmomente der Volksmusik übernommen. Sie haben mehr aus lebenden Stilen und Tonsprachen geschöpft, als aus einem Schatz fertiger Melodien, wie es heutige Volksliedbearbeiter zu tun pflegen. In diesem Sinne stammt sehr vieles in den volkstümlichen Stellen bei Mozart tatsächlich aus der Volksmusik. Darin besteht ihr „Volkston" (187);
Besonders an der „Zauberflöte"… wird offenkundig, daß Mozart den Volkston weit über die Grenzen der Papageno-Sphäre hinaus würdigt und verklärt. Er verwendet ihn nicht nur zu Genrebildern, wie im „Musikalischen Spaß", und zu realistischer Darstellung von Gesellschaftsschichten, z. B. der Bauern in „Figaro" und „Don Giovanni", sondern auch als Ausdruck und Sinnbild des Allgemein-Menschlichen. Der Volkston ist der Grundton seines Humanismus (192); vgl. auch ders., *Europäische Volksmusik u. abendländische Tonkunst* (Kassel 1957), Abschn. *Der Volkston als Wesensmoment im Begriff d. Wiener Klassik*;
K. Boehmer, *Zw. Reihe u. Pop. Musik u. Klassengesellschaft* (Wien u. München 1970): Zum Kitsch verzerrt ist Dvořáks Sehnsucht nach dem Volkston in seiner berühmten „Sinfonie aus der Neuen Welt". Die oberflächliche Erfahrung, die der Komponist in Amerika mit den Liedern der Schwarzen gemacht hat, zeugt in dieser Sinfonie für den falschen Begriff, den er von diesen Gesängen sich gemacht hatte. Er, dessen gesamtes Schaffen von der Unterwerfung mediokrer Romantik unter die Konsumsphäre zeugt, wußte die Lieder, die in aller Naivität, doch mit musikalischer Authentizität von der Unterdrückung der schwarzen Rasse im weißen Amerika singen, nicht anders denn als harmlosen musikalischen Tand zu begreifen, der seiner Musik so ähnlich schien… Musikalischer Protest wird zum modischen Reiz umfunktioniert, und zwar in einer Musik, die, anstatt von Leihgaben sich zu ernähren, die sie nicht zurückerstattet, besser um ihre eigene Emanzipation sich bemüht hätte (51 f.).

(2) Als Werke im Volkston gelten im spezifischen Sinn auch solche, die AUF UNTERSCHIEDLICHE NATIONALMUSIKALISCHE IDIOME BEZUG NEHMEN und damit Dialekte in der ‚Weltsprache der Musik' konstituieren. In I. Jeitteles' *Aesthetischem Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839) wird der Gedanke ausgesprochen, die „verschiedenen europäischen Nationalmelodien" (wofür synonym auch der Begriff Volkstöne verwendet wird) stellten eine „Fundgrube für Componisten" dar:

Art. *Nationalliteratur, Nationaldichter, Nationalmusik*: National bezieht sich auf alles einem Volke eigenthümlich Zukommende… Nationalmusik umfaßt diejenigen Lieder, die einer Nation eigenthümlich sind, in welchen sich der Charakter des Volkes ausspricht, und die sich durch Form, Bewegung und Tonart von den, in andern Ländern üblichen, Melodien unterscheiden… Eine gründliche Zusammenstellung der verschiedenen europäischen Nationalmelodien… wäre ein eben so lehrreiches als unterhaltendes Werk, und zugleich eine Fundgrube für Componisten, die in diesen Volkstönen eine Fülle neuer Gedanken finden würden (II, 119).

Im Zuge der Ausprägung europäischer Nationalbewegungen und -staaten im 19. Jh. tragen Komponisten durch Bezugnahmen auf die einer Nation (bzw. Region) jeweils „eigenthümliche" Musik oder durch deren Fingierung zur Stiftung unterschiedlicher kultureller Identitäten bei; die Rede ist dann von einem tschechischen, ungarischen oder auch „nordischen Ton" in der Musik. Gerade letzterer ist Gegenstand auch aktuellerer Erörterungen (vgl. u. a. J. Ling, *Gibt es einen „nordischen Ton"?*, in: *Welttheater. Die Künste im 19. Jh.*, hg. von P. Andraschke u. E. Spaude, Rombach Wiss. – Reihe Litterae XVI, Freiburg i. Br. 1992; H. W. Schwab, *Zur Kontroverse um „Weltmusik u. Nordischer Ton"*, in: *Weltgeltung u. Regionalität. Nordeuropa um 1900*, hg. von R. Bohn u. M. Engelbrecht, Studia septemtrionalia I, Ffm. 1992; M. Kube, *„Nährstoff" nationaler Identifikation. Zur Bedeutung d. Volksmusik in nordeuropäischer Kunstmusik*, in: *Verflechtungen im 20. Jh. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, hg. von W. Salmen u. G. Schubert, Frankfurter Studien X, Mainz 2005). Zu den Kompositionen im nordischen oder „norwegischen Volkston" von E. Grieg (vgl. F. Benestad, *Grieg u. d. norwegische Volkston*, in: *Edvard Grieg*, hg. von U. Tadday, Musik-Konzepte CXXVII, München 2005) zählen etwa die *Zwei nordischen Weisen* für Streichorchester op. 63 (Lpz. 1896), deren erste „Im Volkston" überschrieben ist; als weitere einschlägige Beispiele seien noch angeführt: S. Palmgren, *Aus Finnland. Vier symphonische Bilder* (Nr. 2: *Menuett im Volkston*) op. 24 (Bln 1909) und K. Atterberg, *Ballade u. Passacaglia über ein Thema im schwedischen Volkston* für Orch. op. 38 (Lpz. 1937).

Tobias Widmaier, Kaiserslautern 2005

Vollstimmig, vielstimmig, mehrstimmig

I. Der Gebrauch der Ausdrücke VOLLSTIMMIG, A PIENA VOCE und PIENO erklärt sich aus dem Bezug des in ihnen enthaltenen Prädikats „voll" auf die Tonstärke einer (1) LAUTEN oder (2) IN JEDER STIMME MEHRFACH BESETZTEN Musik (insbes. Besetzung der Chormusik oder Tutti des konzertierenden Stils), auf die Klangfülle eines (3) MEHRSTIMMIGEN (aus mehreren Stimmen bestehenden), (4) IN VOLLSTÄNDIGEN HARMONIEN ERKLINGENDEN oder (5) VIELSTIMMIGEN (MEHR ALS VIERSTIMMIGEN) Satzes oder auf den Ambitus des (6) VOLLEN VOKALBEREICHS beim Satz für Sopran, Alt, Tenor und Baß (im Unterschied zum Satz für gleiche Stimmen oder ohne Sopran).

II. Der seit dem frühen 17. Jh. belegte Ausdruck VIELSTIMMIG wird (1) im Sinne von ‚MEHRSTIMMIG' (aus mehreren Stimmen bestehend), (2) seit Mitte des 17. Jh. auch mit der Bedeutung 'AUS VIELEN STIMMEN BESTEHEND' gebraucht. (3) Seit spätestens Mitte des 18. Jh. wird ‚vielstimmig' auch spezieller im Sinne von POLYPHON (aus mehreren selbständigen Stimmen bestehend) verwendet.

III. Der seit Mitte des 17. Jh. belegte Ausdruck MEHRSTIMMIG (1) begegnet zuerst im vorterminologischen Sinn von ‚AUS MEHR ALS EINER GENANNTEN STIMMENZAHL BESTEHEND'. (2) Seit Mitte des 18. Jh. wird ‚mehrstimmig' mit der heutigen Bedeutung 'AUS MEHREREN STIMMEN BESTEHEND' (Gegensatz: einstimmig) gebraucht. (3) Seit dem letzten Viertel des 18. Jh. ist ‚mehrstimmig' auch im Sinne von ‚MIT MEHR ALS EINER HAUPTSTIMME' belegt. (4) Vor allem im 19. Jh. wird ‚mehrstimmig' auch mit der Bedeutung 'AUS MEHR ALS VIER STIMMEN BESTEHEND', 'VIELSTIMMIG' verwendet.

I. Der Gebrauch der Ausdrücke VOLLSTIMMIG, A PIENA VOCE und PIENO erklärt sich aus dem jeweiligen Bezug des in ihnen enthaltenen Prädikats „voll".

(1) Auf die Tonstärke bezieht es sich beim Gebrauch dieser Ausdrücke im Sinne von LAUT (mit voller Stimme), wie sie seit Mitte des 16. Jh. belegt sind. In den meisten dieser Belege bezeichnen sie die Vortragsweise der – chorisch besetzten – vokalen Kirchenmusik (bei Zarlino auch der Musik der „Capelle publiche"), der der leise, süße und verschiedene Stimmregister einbeziehende Vortrag der – keineswegs immer solistischen – Kammermusik gegenübersteht (→ *Kammermusik* I. (1); *Tafelmusik* I.) und die dermaßen als konstitutives Merkmal gilt, daß Guarinonius die Vokalmusik geradezu in „Gemächer" (leisere) und „stärcker vnd völlig Music" einteilt; synonym hierzu gebraucht wird ‚ad alta voce' (Gegensatz: ‚con bassa voce'):

N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) IV, 29: ...nelle chiese, oue si canterà con le uoci piene; & con moltitudine de Cantanti (f. 86r);
II, 23: sarà mal aggeuole l'accordo dell'Ottaue accidentali, sopra l'Ottaue accidentali, nella Musica che sarà cantata à piena uoce; ma nella Musica da camera, cioè quando si canterà piano, passerà con fatica (f. 37r);
G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] [3]1573) III, 46: ad altro modo si canta nelle Chiese & nelle Capelle publiche, & ad altro modo nelle priuate Camere: imperoche iui si canta a piena voce...: & nelle Camere si canta con voce piu sommessa & soaue, senza fare alcun strepito (240);
S. Calvisius, *Compendium musicae* (Lpz. [1594] [2]1602): Aliter canendum in templis, aliter in priuatis aedibus. Illic plena voce; hic discretione quadam submissè & suaviter (nach A. Allerup, *Die „Musica practica" d. J. A. Herbst*, Diss. Münster 1931, 34);
H. Guarinonius, *Die Grewel d. Verwüstung Menschlichen Geschlechts* (Ingolstadt 1610): Derhalben nennet man die Gemächer Music, die Kamer Music, so in der stille mit halben oder sonst wol moderierten Stimmen / die ander so in der Kirchen vnder dem Dienst GOttes / vnnd mit vollen Stimmen / die stärcker vnd völlig Music (1228);
P. Cerone, *El Melopeo* I (Neapel 1613), unterscheidet zwischen „Cantore de Choro, que es el que canta à turba y à boz llena" und „Cantor da Camera, que es el que canta suauamente con falsete, ò con boz baxa y poca, en las Musicas de recreation" (218);
Vicentino, *op. cit.* III, 44: la musica Cromatica si può cantare nelle chiese ad alta uoce (f. 61 v);
III, 49: si canteranno nelle camere, & con bassa uoce (f. 65 v).

Der Gegensatz von „kammermus." leiser und „kirchenmus." lauter Tongebung – dem im Bereich der Instrumente der Gegensatz von „bas instruments" (Harfen, Lauten, Fideln) und „hauts instruments" (Trompeten, Klarinen, Bombarden und Schalmeien) entspricht – ist seit dem frühen Trecento bezeugt (→ *Kammermusik* I. (1) *Exkurs 1*) und scheint im Gegensatz von cantus fractus und cantus firmus bei Boncompagno da Silva (1235) und Salimbene (um 1280) vorgebildet zu sein (→ *Cantus firmus* I. (1); es ist vielleicht kein Druckfehler, wenn BrossardD [1703, [2]1705], Art. *Canto fermo*, ‚Plein-Chant' statt ‚Plain-Chant' schreibt); er ist für die spätmittelalterliche und Renaissance-Musik offenbar grundlegend. Auch der folgende Beleg bezieht sich auf diesen Gegensatz, wenn auch nur implizit. In ihm wird den Kurrendesängern vorgeschrieben, mit voller Stimme (volstimmig) zu singen:

Schulordnung d. Gymnasium z. Nordhausen a. Harz (1583), in: Mitteilungen d. Ges. f. dtsch. Erziehungs- u. Schulgesch. II (1892): Im singen sollen sie [die Kurrendesänger] sich nach der Zeitt [des Kirchenjahres] richten. In den gassen, da gelertte, vorneme Leutte wonen, sollen sie die verordente Responsoria, in den andern die deudsche gesenge derselben Zeitt singen, langsam, lautt vnd volstimmig vnd allzugleich, klein vnd gros (105).

(2) Auch wo ‚vollstimmig', ‚plenus' und ‚pieno' im Sinne von ‚IN JEDER STIMME MEHRFACH BESETZT' gebraucht werden, bezieht sich das in diesen Ausdrükken enthaltene Prädikat „voll" auf die Tonstärke. In zahlreichen Belegen ist mit diesen Ausdrücken speziell die Besetzung der Chormusik angesprochen, so im Wittenberger Anstellungsdekret für den Stadtorganisten J. Lange (1628), das zwischen moderner solistischer Concert Music nach Viadanaschem Muster und alten vollstimmigen Motetten unterscheidet:

Und weil nunmehro iziger Zeit die Concert Music übe und gebreuchlichen, worinnen sich oftmals nebenst und ohne den Symphonien und Ritournellen, nur eine einzige zwo, drey auch 4 Vocalstimmen alleine hören lassen und gegen

einander certiren, ermelte Concerten aber ohne einen Organisten und Zuethuung des Orgelwergks ganz und gar nicht können in der kirchen Musiciret und zuewergke gerichtet werden, Als soll diesem izigen Organisten... freystehen, solche Concert Music in Unserer Pfarrkirche... [zu] dirigieren... Was aber die volstimmige und bishero gebreuchliche alte art der Moteten belangende, welche vom Cantori mit seinen Schüllern und adjuvanten, ohne Zuethuung des [Orgel-]Wergks auf dem Chore allein können gesungen und Musiciret werden, solches stehet hingegen dem Cantori zue (ed. A. Werner, SIMG IX, 1907/08, 311).

In diesem Dokument wird die Formel ,volstimmige Motetten' so stereotyp wiederholt, daß sie als fester Begriff erscheint. Tatsächlich ist er auch in der lat. Version ,plenè resonans' von Janowkas Motettendefinition nachweisbar (während Niedt sich der gleichbedeutenden Wendung ,CHORStück ohne concertiren der Stimmen' bedient):

Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnae artis Musicae* (Prag 1701): Motetum, aut Modeta est pulcher gravis, & plenè resonans cantus specialibus, & artificiosis plerumque Fugis ornatus;
Fr. E. Niedt, *Handleitung z. Variation, wie man d. Generalbaß u. darüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen ... könne* (Hbg 1706): Motetti, ein CHORStücke ohne concertiren der Stimmen (zit. nach R. Dammann, *Gesch. d. Begriffsbestimmung Motette*, AfMw XVI, 1959, 366 f.);

Auch J. Mattheson spricht von der „Vollstimmigkeit" der Lassoschen Motette; daß er ihren Chorsatz meint, wird von einer anderen Stelle bestätigt, an der er mit Bezug auf die Kompositionsgattung Chor von „einem solchen vollstimmigen Satz" spricht:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Wollen wir... betrachten, was der Moteten-Styl für Eigenschafften habe, so darf man nur Hammerschmidts, und seines gleichen, Wercke zur Hand nehmen. Ich will dieses aber gar nicht spöttisch gesagt, vielweniger damit zu verstehen gegeben haben, als ob etwa nicht viel schönes, absonderlich in Ansehung der Vollstimmigkeit, in mancher Motette von diesem ehmals berühmten Mann, von Orlando Lasso und andern, enthalten, auch kann ich nicht leugnen, daß noch bis itzo vieles daraus zu lernen sey (74);
die Chöre [können] von dreierley Art seyn... Drittens, wenn ein solcher vollstimmiger Satz oder ein solches Tutti Fugen-Weise ausgeführt wird (216: II, 13, § 38).

Die in dem zit. Lange-Dokument getroffene (und dort zu einer neuen Aufgabenverteilung zwischen Cantor und Organisten führende) Unterscheidung von „vollstimmiger" und „Concert Music" gehört zu den Grundunterscheidungen der Stillehre des 17. und 18. Jh.; sie begegnet z. B. auch in den folgenden Belegen:

A. Berardi, *Ragionamenti mus.* (Bologna 1681), unterteilt den stile da Chiesa in 1. Messe, Salmi, e Motetti a piu voci, more vetero, 2. Cantilene, variate con l'Organo, piene a piu voci, d'uno stile piu sollevato, 3. Salmi, Motetti, e Messe a piu voci, concertate con gl'Istrumenti, 4. Concertini alla moderna, cioè Dialoghi, Motetti, Musiche da Oratorio (133; zit. bei E. Katz, *Die mus. Stilbegriffe d. 17. Jh.*, Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1926, 40);
J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725, dtsch. Lpz. 1742), versteht unter „vermischtem Stil" „eine Komposition, da bald eine, zwei, drei und mehrere Stimmen mit untermischten Instrumenten concertiren, bald im vollen Chor sich hören lassen" (zit. nach K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil u. seine Bedeutung in d. vokalen Kirchenmusik d. 18. Jh.*, Augsburg 1929, 293 f.);
G. B. Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (Bologna 1773–75) spricht vom „stile Ecclesiastico o Pieno o Concertato accompagnato dall'organo, e da altri strumenti" (II, cap. 14) und vom „Stile... Pieno, o a quattro voci, o a otto voci" (I, cap. 14).

Dabei schließt „pieno" Instrumentalbegleitung der einzelnen Stimmen keineswegs aus (auch nicht bei „A-cappella-Musik" im Sinne des 19. Jh., wie z. B. Bachs *Missa a 6 voci... e 6 Stromenti ripieni di Praenestino* beweist); G. Chr. Wagenseil muß sie daher in der Besetzungsangabe seines Graduale *Ex Sion species a 4 in pieno senza strumenti* (1747; nach Fellerer 300) ausdrücklich ausschließen.
Bezeichnen die Ausdrücke vollstimmig, pieno oder plenus in obigen Belegen speziell die Besetzung der Chormusik (vgl. auch engl. ,full' in der Unterscheidung von „verse anthem" [solistisch ausgeführt] und „full anthem" [vom ganzen Chor gesungen ohne Soloabschnitte]), so beziehen sie sich in den folgenden Belegen speziell auf das Tutti des konzertierenden Stils. M. Praetorius nennt es eine „vollstimmige Music", wenn sich mit dem Chor der (solistischen) Hauptstimmen die (räumlich getrennt aufgestellten) Ripienchöre im Tutti vereinigen:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Vnd sind also die Ripieni nichts anders / alß gewisse Clausulae oder particulae aus einem concert, welche in den andern Choren zu gewissen zeiten eine vollstimmige Music zu machen / mit den Häupt-Choren gesungen vnd geklungen wird. Heist derowegen RIPIENO eigentlich nicht [allein] Chorus plenus, besondern [auch] Reiteratae plenitudines, die clausulae, welche aus den Häupt-Stimmen des Concerts genommen / vnd in andern vnterschiedenen abgesonderten Choren auffgesetzet werden / einen volligen vnd vollstimmige[n] Concert zu machen (131).

Den besetzungsbedingten Tonstärkeunterschieden zwischen Concertat- und Tutti-Partien soll sich die Orgelbegleitung durch entsprechende Registrierung anpassen; im Tutti dürfen auch oktavierende Instrumente mitgehen:

Vnd ist nicht vnanmütig / daß der Organist / wenn die vollstimmige Music einfellet / daß gantze Werck in der Orgel / oder aber / wenn es gegen der gantzen Music etwas zu starck sein wolte / dz Principal allein mit der Superoctav vnd Siflöit oder Zimbelchen, zu den Concertat-Stimmen aber im rückpositiff ein sanffstes gelindes vnd liebliches gedacktes oder ander stilles Flöitwerck gebrauche. Denn die Concertat-Stimmen wollen ein sanffstes / messiges vnd liebliches singen vnd klingen haben / der vollstimmige chor aber ein gravitätisch hallen vnd schallen (ibid.);
do dann ein Klein Flöitlin / zur zier mit einzustimmen nicht vneben adjungiret vnd gebraucht werden kan (ibid.);
vgl. St. Landi, *Sant'Alessio* (Rom 1634), Vorw.: ...ne' Chori pieni delle voci si sono fatto le Sinfonie de' Violini in ottaue delle parti (zit. nach D. J. Grout, Fs. Blume, Kassel usf. 1963, 152, Fußn. 3).

Auch Scacchi spricht mit Bezug auf mehrchörige Musik (cantilena ad plures choros) von Concertat-Partien (cum concerto) und Tutti-Partien (plenus). Wenn er (im 2. Beleg) vor allzu großer Leere (nimia vacuitas) in der cantilena plena warnt und für die cantilena cum concerto ein ausgewogenes Verhältnis von plenum und concertum fordert, bleibt allerdings undeutlich, ob er an Besetzungsstärken denkt oder ob vacuitas z. B. die Akkorde charakterisiert und

plenum und concertum ihrer Dauer nach ins Verhältnis gesetzt sein sollen:

M. Scacchi, Brief an Chr. Werner (nach 1646): In cantilenis ... ad plures choros, sive cum concerto sint, sive plenae... (ed. Katz, a.a.O. 85);
in Cantilena plena vitari debet nimia vacuitas. Si vero sit cum Concerto ita est contexenda, ut non superetur plenum a Concerto, sed potius media quaedam via tenenda est, ut neque sit nimius excessus in concerto, neque in pleno (ibid.).

Die Ausdrücke pieno, plenus und vollstimmig müssen aber nicht speziell die in jeder Stimme mehrfach besetzte Chormusik oder das Tutti des konzertierenden Stils ansprechen, sondern werden auch im allgemeineren Sinn von voll- oder stark besetzt gebraucht. Freilich schließt (was bezeichnend ist) die Einordnung von Belegen in diese Rubrik nicht aus, daß die in ihnen angesprochenen Sätze Chormusik im obigen Sinn sind (Schütz) und/oder im Ganzen eines Werkes oder einer mus. Aufführung als Tutti fungieren (Guidotti, Praetorius). Guidotti bezeichnet mit ‚piena musica' einmal eine instrumentale Sinfonia und einmal ein 6st., in jeder Stimme doppelt und mit colla parte spielenden Instrumenten besetztes Madrigal. Bei Praetorius kann sogar an die Stelle einer Sinfonia u. a. ein „vollstimmiges" Madrigal treten (das Gegenteil von „vollstimmig" ist „bloß"; zur Bedeutung dieser beiden Ausdrücke vgl. das 2. Praetorius-Zitat). Schütz unterscheidet innerhalb der „Chor-Music" Sätze für „vollen Chor" (mit mehrfach besetzten und instrumental verstärkten Stimmen) von solchen, die von mehreren einfach besetzten Vokal- und Instrumentalensembles „per choros musicirt" werden können:

A. Guidotti, Vorw. z. E. de' Cavalieri, *Rappresentazione di anima et di corpo* (Rom 1600): dentro la Scena si faccia vna piena musica, & armoniosa sinfonia di stromenti;
Nel principio, auanti il calar la tela, sarà bene far vna musica piena con voci doppie, e quantità assai di stromenti: potrà seruir benissimo il madrigale numero 86...: il qual'è à sei voci;
Praetorius, *op. cit.*: Es kan aber... an statt der Symphony gar wol ein feiner lieblicher Pavan, Mascerade, Ballet, oder ander artig / sehnlich vnnd anmütig / doch gar kurtzen Madrigal, daß nicht sehr bloß / sondern meistentheils Vollstimmig... genommen vnd gebraucht werden (190);
Darauff respondiret alßdann der gantze Chorus Vocalis & Instrumentalis vnd die Orgel / welches von den Italiänern ... concerti Ripieni, daß ist Chorus oder Concentus plenus, der volstimmige Chor genennet / vnd von andern mit dem wort Omnes oder Tutti bezeichnet wird. – Demnach es aber etwas bloß klingen vnd lautten wolte / wann die Knaben weit voneinander / ohne Fundamenta vor sich alleine also Singen vnd Intonirn solten... (172 f.);
H. Schütz, *Geistliche Chor-Music* (1648), Vorw.: Es ist aber mit Stillschweigen... nicht zuübergehen / das auch dieser Stylus der Kirchen-Music ohne den Bassum Continuum (welche mir dahero Geistliche Chor-Music zu tituliren beliebet hat) nicht allzeit einerley ist / sondern das etliche solcher Compositionen eigentlich zum Pulpet / oder zu einem / beydes mit Vocal- und Instrumental-Stimmen besetzten vollen Chore gemeinet / theils aber derogestalt auffgesetzet seyn / das mit besserem Effect die Partheyen nicht dupliret, Tripliciret, &c. Sondern in Vocal- und Instrumental-Partheyen vertheilet, und auff solche Weise mit gutem Effect in die Orgel auch wohl gar per Choros (wann es eine Composition von Acht / Zwölff oder mehr Stimmen ist) Musiciret werden können (ed. Kamlah, Neue GA).

Der Ausdruck kann sowohl auf das ausführende Ensemble als auch auf die auszuführende Musik bezogen sein. Das erstere ist bei Buchholtz (der die sonst nicht belegte Wortform ‚vollstimmend' gebraucht), Horn (der ausdrücklich auch mehrchörige Ausführung vorsieht), Mattheson und wohl auch schon bei Neumark der Fall, also bei älteren (im 17. und früheren 18. Jh. schreibenden) Autoren:

G. Neumark, *Fortgepflantzter mus.-poetischer Lustwald* (Jena 1657): Der Musikliebende wisse, daß dieser Actus bey wehrender fürstl. Tafel mit vollstimmiger Musik... abgehandelt worden (180);
A. H. Buchholtz, *Der Christlichen Königlichen Fürsten Herkuliskus u. Herkuladisla... Wunder-Gesch.* (Braunschweig 1665) I: ... [als] zuletzt noch ein mahl mit vollstimmenden zeuge auffgespielet wahr (169);
von J. C. Horn gibt es ein *Parergon mus. od. Mus. Nebenwerk, 6. Teil: ... bestehend in allerhand lustigen Intraden, Galliarden, Couranten, Balletten, Sarabanden, Chiquen. Einer vollstimmigen mus. Compagnie, zu sonderbahrer Ergetzung, mit 2 Chören, auff Violen, Cornetten, Schalmeyen, Flöten etc. nach Belieben in 5. 7. 10. 11. und 12. Stimmen...* (Lpz. 1676) (zit. nach E. H. Meyer, *Die mehrst. Spielmusik d. 17 Jh. in Nord- und Mitteleuropa*, Kassel 1934, 215 f.);
Mattheson, *op. cit.*: Die stärckeste Vollstimmigkeit unter allen erfordert das eigentlich so genannte XX. Concerto grosso, als eine Instrumental-Piece von lauter Violinen... Auf die vollständige Besetzung kömmt das meiste an, ja, man treibt sie bis zur Unmässigkeit, so daß es einer reichen Tafel ähnlich siehet, die nicht für den Hunger, sondern zum Staate gedeckt ist (234).

Hingegen gebrauchen jüngere Autoren wie Quantz, Koch und Weber das Prädikat „vollstimmig" nur noch mit Bezug auf die auszuführende Musik – ein Wandel in der Wortverwendung, der wohl damit zu tun hat, daß die Besetzung einer Musik nunmehr Angelegenheit des Komponisten ist:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752, Breslau ²1780, ³1789) XVII, 4, § 3: Bey einer vollstimmigen Musik aber, ist dem Violoncellisten ganz und gar nicht erlaubt, willkührlich etwas zuzusetzen: nicht allein, weil die Grundstimme ernsthaft und deutlich gespielt werden muß, sondern auch, weil solches, wenn es die übrige Bässe eben so machten, eine große Verwirrung und Undeutlichkeit verursachen würde (214);
KochL (1802), Art. *Concert*: Dieses Wort hat zwey verschiedene Bedeutungen; 1) verstehet man darunter eine vollstimmige Musik, die entweder ein Regent zu seiner und seines Hofes Unterhaltung von seiner Kapelle aufführen läßt, oder die man für das Publikum veranstaltet;
G. Weber, Art. *Concert*, in: Ersch u. Gruber, *Allg. Encycl. d. Wiss. u. Künste*, 1. Section, XXI (Lpz. 1830): Fürs Erste pflegt man darunter eine jede öffentliche Aufführung vollstimmiger Musikstücke zu bezeichnen, welche blos um der Musik willen gehalten wird (324).
In SchillingE II (²1840), Art. *Concert*, dagegen ist ‚vollstimmig' durch ‚mehrstimmig, meistens vielstimmig' ersetzt; der Autor will wohl zwischen kleinem (kammermusikalischem) und großem (orchestralem) Ensemble differenzieren: ...verstehet man darunter die Darstellung von mehrstimmigen, meistens vielstimmigen, auch mehreren einzelnen, für sich bestehenden Musikstücken, durch einen Verein von Musikern, Instrumentalisten oder Sängern, und zwar vor einer Gesellschaft von Zuhörern...

(3) Das in den Ausdrücken pieno und vollstimmig enthaltene Prädikat „voll" bezeichnet auch häufig die Qualität des Zusammenklangs mehrerer Töne. Wie sich diese „Klangfülle" von bloßer „Tonstärke" un-

terscheidet, wird bei Zarlino deutlich, der dem Komponisten möglichst häufige Verwendung von Terzen, Quinten und Sexten (statt Einklängen und Oktaven) empfiehlt:

op. cit. III, 59: Osseruerà... il Compositore... di fare più che ello potrà che nelle sue compositioni si ritroui la Terza, & la Quinta, & qualche fiate la Sesta in luogho di questa; o le Replicate; accioche la sua cantilena uenghi ad esser sonora & piena; & accioche contenghi in se ogni perfettione di harmonia (288).

Die „Klangfülle" des Zusammenklangs verschiedener Töne wird so allgemein empfunden, daß ‚pieno' und vor allem ‚vollstimmig' im Sinne von ‚MEHRSTIMMIG' (aus mehreren Stimmen bestehend) gebraucht werden können. In dieser Bedeutung ist ‚vollstimmig' seit K. Stieler, *Der teutschen Sprache Stammbaum u. Fortwachs od. Teutscher Sprachschatz* (Nürnberg 1691), lexikalisch verzeichnet:

Vielstimmig / & Vollstimmig / symphoniacus (2169);
J. F. A. K. Kinderling, *Ueber d. Reinigkeit d. dtsch. Sprache u. d. Beförderungsmittel ders...* (Bln 1795): figural, in der Tonkunst (vollstimmig) (267);

doch reichen die Belege nicht hinter 1690 (Printz) zurück. In relativ vielen ist der Ausdruck mit Bezug auf die früheste Mehrstimmigkeit gebraucht; sie heben somit ab auf das allgemeinste Merkmal von Mehrstimmigkeit, das gleichzeitige Erklingen verschiedener Töne:

Printz, *op. cit.*: ... daß Guido ein Erfinder der vollstimmigen Music gewesen (109);
vgl. Mattheson, *Critica musica* II (Hbg 1725), 83 u. 85; WaltherL (1732), Art. *Dunstan*; J. Adlung, *Anleitung z. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758), 163 ff.; J. N. Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* II (Lpz. 1801), 458.

Der Ausdruck wechselt dabei wiederholt mit ‚vielstimmig', das ebenfalls im Sinne von ‚mehrstimmig' gebraucht wird (s. unten II. (1)); den synonymen Gebrauch von ‚vollstimmig' und ‚vielstimmig' im Sinne von ‚mehrstimmig' bezeugt auch Matthesons Kapitelüberschrift „Von der Viel- und Voll-Stimmigkeit überhaupt" (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 245; das Explicit lautet: „So viel von der Vollstimmigkeit insgemein" [248: § 22]). – In anderen Belegen wird die „Vollstimmigkeit" als etwas hingestellt, was gewöhnlich die Hervorbringung eines ganzen Ensembles (Chorus Musicus, Concert) sei und nur ausnahmsweise von einem Einzelnen (Clavierspieler, Soloviolinist) hervorgebracht werde:

J. Kuhnau, *Der mus. Quacksalber* (Dresden 1700), cap. 52: *Der wahre Virtuose*, Abschn. 17: Braucht aber ein Instrumental-Musicus sonderlich die Hülffe dieser schönen Dichterkunst [= Musica poetica = Kompositionslehre] / so ist es in Wahrheit der jenige / welcher das Clavier spielet: Denn wie dieser mit dem vollkommensten Instrumente zu thun hat / und darauf alleine dasjenige verrichten kan / was sonsten in Choro Musico von vielen Personen muß verrichtet werden; Also ist auch sein musicalisches Spiel nichts anders / als eine ex tempore componirte vollstimmige Sinfonia oder Suonata (zit. nach R. Dammann, AfMw XI, 1954, 211);
J. Fr. W. Zachariae, *Poetische Schriften* (Braunschweig 1763–1765) III: Auf einer einzigen Geige / Rauscht er vollstimmig, als wie ein Concert (126, zit. J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wb.*, Art. *Vollstimmig*);
J. Fr. Agricola, *Allg. Dtsch. Bibl.* (Bln 1775) III: Warum führt der Verfasser nicht lieber die noch viel schwerern 6 Violinsolos ohne Baß von Joh. Seb. Bach an? Die sind gewiß noch schwerer und vollstimmiger als Hrn. Bendas Capriccios (808, zit. in *Bach-Dokumente* III, 75).

Weitere Belege verbinden mit „Vollstimmigkeit" ausdrücklich die Existenz oder selbständige Führung von Mittelstimmen (Mattheson, Mizler) oder stellen sie gar einer gänzlich unbegleiteten Melodik gegenüber (Spieß, Forkel, Riemann; in diesen Belegen kann ‚vollstimmig' aber auch den spezielleren Sinn von ‚in vollständigen Harmonien erklingend' [s. unten I. (4)] haben):

Mattheson, *Kern Melodischer Wißenschafft* (Hbg 1737): die Engländer sagen von ihren Country-Täntzen, daß eine Zweystimmigkeit zwar zierlich klinge, aber der Haupt-Sache wenig Nachdruck gebe, und daß die Mittel-Parteien, oder vollstimmigen Sätze vielmehr alle Tantz-Lust verderben würden (32 f.);
L. Mizler, *Mus. Bibl.* (Lpz. 1739) II: Wenn Herr Bach manchmal die Mittelstimmen vollstimmiger setzet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kan es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehöret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahres bey der allerhöchsten Gegenwart Ihro Königl. Majestät in Pohlen, von der studirenden Jugend aufgeführet, vom Herrn Capellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von iedermann gebillicht worden (436);
M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1746) XXIII: ...daß ja öffters... eintzelne Melodien ohne ein andere Stimm oder Accompagnement gesetzet werden, die dem Gehör alles Vergnügen geben, und bey den Zuhörern öffters grösser- und erwünschteren Effect thun, als eine vollstimmige Harmonia (113a);
Forkel, *op. cit.* II: Wir können es als ausgemacht annehmen, daß ein solches unbehagliches Gefühl von jeher die Hauptursache aller Anfechtungen gewesen ist, welche die Harmonie oder die musikalische Vollstimmigkeit bis auf Jean Jacques Rousseau und Sulzer... hat erdulden müssen (449);
H. Riemann, *Wie hören wir Musik? Grundlinien d. Musikästhetik* (Bln [1890] [4]1919): Der vollstimmige harmonische Satz stellt nur die Prinzipien der Harmonie, die aber im einstimmigen dieselbe Bedeutung haben, etwas deutlicher in die Augen springend hin (49; vgl. auch S. 50).

(4) Wohl seit Mitte des 17. Jh. (wenn Bernhard hier zu Recht zitiert wird), spätestens aber seit um 1700 ist ‚vollstimmig' auch im spezielleren Sinn von ‚IN VOLLSTÄNDIGEN HARMONIEN ERKLINGEND' belegt – eine Eigenschaft, die im allgemeinen dem 4st. Satz zugesprochen wird:

Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (zw. 1657 u. 1663) VII, 2: Ihre [sc. der Tertia major] Natur ist, daß sie nicht selten anfänget, und allemahl am Ende, so wohl auch in und vor denen natürlichen vollstimmigen Cadentzen seyn will (ed. Müller-Blattau 48);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Die Güte und Reinigkeit des nebenstehenden vierstimmigen, d. i. vollstimmigen Satzes... (267);
J. Fr. Reichardt, *Vermischte Musikalien* (Riga 1773), Vorrede, charakterisiert das Streichquartett als „Gespräch unter vier Personen", für das eine „fünfte Person... ebenso wenig zur Mannigfaltigkeit des Gesprächs... als zur Vollstimmigkeit der Harmonie" notwendig sei, da diese Stimme nur verwirre und „Undeutlichkeit in's Stück bringe" (zit. nach W. Kirsch, *Zur mus. Konzeption u. dramaturgischen Stellung d. Opernquartetts im 18. u. 19. Jh.*, Mf XXVII, 1974, 199);
A. Siebeck, *Kleine Compositionslehre f. Freunde u. Freundinnen d. Tonkunst* (Tübingen 1850): Nach der Anzahl dieser be-

gleitenden Stimmen wird dann der Satz auch zwei- dreivierstimmig, oder dann schon vollstimmig genannt (97);
J. Chr. Adelung zitiert Bachs vierstimmige Choräle als dessen „vollstimmige Choral-Gesänge": *Fortsetzung u. Ergänzungen z. Chr. G. Jöchers allg. Gelehrten-Lexiko* I (Lpz. 1784): ... gaben seine [Bachs] Erben verschiedene seiner hinterlassenen musikalischen Werke heraus, als z. E. ... vollstimmige Choral-Gesänge, deren ersten Theil sein berühmter Sohn, der jetzige, Carl Phil. Eman. Bach zu Hamburg herausgegeben, den andern aber der Buchdrucker voller Fehler abdrucken lassen (Sp. 1317f.).

Die Geschichte dieses Begriffs von „Vollstimmigkeit" hängt mit Entwicklungen zusammen, die J. D. Heinichens Rede vom „vollstimmigen Accompagnement und Composition" (*Der Generalbaß in d. Compos.*, Dresden 1728, 186) formelhaft andeutet: Seit um 1700 werden Generalbaßspiel und Organistenausbildung dahingehend reformiert, daß der Generalbaßspieler, statt den vom Komponisten ausgearbeiteten Satz nachzuspielen, aus einer ihm nunmehr in der Ausbildung vermittelten Kenntnis von Satzregeln heraus selbständig mitspielt, wobei Vierstimmigkeit (zumindest in Nord- und Mitteldeutschland) die Norm ist. Dieser sich am Kontrapunkt ausrichtende und insbes. hinsichtlich der Dissonanzbehandlung strenge Generalbaßsatz, der aber nicht mehr in Konsonanzen, sondern in Akkorden fortschreitet, tritt auch im Kompositionsunterricht an die Stelle der älteren Kontrapunktlehre (bekanntlich begann auch der Kompositionsunterricht bei Bach „mit der Erlernung des reinen 4 stimmigen Generalbaßes" [C. Ph. E. Bach an Forkel, 13. 1. 1775, zit. nach *Bach-Dokumente* III, 289]). Wenn Niedt (einer der Initiatoren dieser Generalbaßreform) formuliert: „[zu einem gegebenen Ton] eine völlige Harmonie, id est, Contra-Punct, formiren", so will er das Denken in Intervallen durch ein Denken in Akkorden ersetzen (mit „buchstabieren" bezieht er sich auf die Notation der dtsch. Tabulatur, die vor der Reform zum Generalbaßspiel gebraucht wurde):

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* III (Hbg 1717): Wenn ich einen Clavem, als zum Exempel: C. setzen wollte / und dazu eine völlige Harmonie, id est, Contra-Punct, formiren / so Buchstabire ich also: C. ist der Fundament-Clavis, ē ist die Tertie, ḡ ist die Quinte, c̿ die Octave (2).

Ein Denken in Akkorden bezeugt auch Heinichens geradezu jargonhafte Rede von „vollstimmigen Sekunden" (4st. Akkorden mit einer Sekunde als tiefstem Intervall) und „vollstimmigen Sexten" (4st. Terzsextakkorden), wobei neben ‚vollstimmig' auch ‚vollständig' und das zweideutige ‚vollst.' gebraucht werden:

op. cit.: Die syncopirende 2de führet 3 Arten Musicalischer Sätze zum Grunde ihres vier stimmigen Accompagnements, als $\left|\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right|\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}\left|\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}\right|$ ... 1) Resolution der vollst. 2de in den Accord der 6te ... 2) resolution der vollstimmigen 2de in den Accord der $\left|\begin{smallmatrix}6\\5b\end{smallmatrix}\right|$ und $\left|\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}\right|$ ... 3) resolution der vollständigen 2de in den Accord der $\left|\begin{smallmatrix}5\\8\end{smallmatrix}\right|$ (161);
Die Harmonie einer vollstimmigen 6te ist, nechst gedachten ordinairen Accorden [Terzquintakkord] noch die eintzige mögliche Zusammensetzung vieler frey und ungebundenen Consonantien (138).

Doch impliziert der Begriff Vollstimmigkeit bei Heinichen noch nicht wie dann bei Schilling und Scholz, daß ein geringstimmiger Satz als der Auszug einer „vollstimmigen" Harmonie aufzufassen ist. Diese Auffassung geht auf Kirnberger zurück, dessen Akkordbegriff von Rameau stammt. Schillings Rede vom „reinstimmigen" Satz erklärt sich wohl aus der Anschauung, daß sich die Regeln des „reinen" Satzes, d. h. die Verbindungsregeln der Akkorde, im 4st. Satz am deutlichsten zeigen: mit zunehmender Stimmenzahl nimmt die Sensibilität gegenüber verbotenen Fortschreitungen (insbes. Parallelführung der Stimmen in Quint und Oktav) ab, und mit abnehmender Stimmenzahl werden die Akkorde „unvollständig" und muß daher das Streben nach harmonischer Deutlichkeit der Zusammenklänge die Stimmführungsmöglichkeiten empfindlich einschränken. Insofern ist der „vollstimmige" Satz in der Tat auch ein „reinstimmiger":

SchillingE ([1835–38] [2]1847), Art. *Zweistimmig*: Der zweistimmige Satz hat seine besonderen Schwierigkeiten, wenn er rein und wohlklingend seyn soll, und kann nur von demjenigen bearbeitet werden, der den voll- oder reinstimmigen Satz schon und zwar vollkommen versteht, denn im blos zweistimmigen sind immer nur die wesentlichsten Intervalle anzuwenden, und der Componist kann nicht jeden Ton eines Accordes dazu gebrauchen;
B. Scholz, *Lehre v. Kontrapunkt u. d. Nachahmungen* (Lpz. 1904): Im Gegensatz zu dem ganz anders gearteten Tonempfinden früherer Zeiten trägt für uns jede Melodie ihre Harmonie in sich. Im zweistimmigen Satz muß diese schon deutlich hervortreten; der zweistimmige Satz ist als der Auszug einer vollstimmigen Harmonie anzusehen; hier sind die Intervalle zugleich Vertreter von Akkorden, die in Beziehung zu einer Tonart und untereinander stehen (4).
vgl. J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst d. reinen Satzes* (Bln 1771–79) I, 10: Der einfache schlechte Contrapunkt kann zwey-, drey-, vier- oder mehrstimmig seyn. Man thut am besten, daß man bey dem vierstimmigen anfängt, weil es nicht wohl möglich ist, zwey- oder dreystimmig vollkommen zu setzen, bis man es in vier Stimmen kann. Denn da die vollständige Harmonie vierstimmig ist, folglich in den zwey- und dreystimmigen Sachen immer etwas von der vollständigen Harmonie fehlen muß, so kann man nicht eher mit Zuverläßigkeit beurtheilen, was in den verschiedentlich vorkommenden Fällen von der Harmonie wegzulassen sey, bis man eine vollkommene Kenntniß des vierstimmigen Satzes hat (143).

Begriffsgeschichtlich aufschlußreich ist, daß Heinze und Osburg von der „Vollstimmigkeit" nicht nur beim 4st., sondern auch beim 3st. Satz sprechen. Diese „Vollstimmigkeit" wird beim Dreiklang durch Beteiligung von Grundton, Terz und Quint und beim Septakkord durch Beteiligung von Grundton, Terz und Sept, also der für ihn charakteristischen Töne, erzielt; d. h. „Vollstimmigkeit" besagt hier nichts anderes als „harmonische Deutlichkeit":

L. Heinze u. W. Osburg, *Theor.-prakt. Harmonielehre* (Breslau [22]1927): Wie der vierstimmige Satz, so fordert auch der dreistimmige melodischen Fortschritt der einzelnen Stimmen und vollstimmige Akkorde... Die Vollstimmigkeit der Akkorde würde offenbar dadurch erzielt, daß alle Dreiklänge Grundton, Terz und Quinte enthielten; dann könnten aber fehlerhafte Fortschreitungen nur auf Kosten einer guten Stimmführung vermieden werden. Wir werden deshalb häufig genötigt sein, die Quinte wegzulassen und den Grundton als Oktav zu verdoppeln; das gilt auch für die Umkehrungen des Dreiklanges. – Der vollstimmige Septimenakkord verlangt im dreistimmigen Satze Grundton, Terz und Septime. Auch in den Umkehrungen dürfen diese charakteristischen

Töne ohne zwingenden Grund nicht fehlen. Eine gute Stimmführung steht aber auch hier über der Regel der Vollstimmigkeit und läßt auch Septimenakkorde ohne Terz zu (180f.).

(5) Seit dem frühen 17. Jh. wird ‚pieno', seit dem frühen 18. Jh. auch ‚vollstimmig', vor allem in der Generalbaßlehre auch im Sinne von VIELSTIMMIG (MEHR ALS VIERSTIMMIG) gebraucht – eine Bedeutung, die mit der Bedeutung ‚stark besetzt' (s. oben I. (2)) konvergiert. Und in der Tat entsteht die „pienezza" des „suonar pieno" oder „vollstimmigen Spiels" durch eine Vermehrung, also Verdoppelung, der Akkordtöne und wird sie im Sinne einer Besetzung gebraucht; doch gilt sie als Stimmigkeitsphänomen, worauf nicht nur der synonyme Gebrauch von ‚vielstimmig' deutet, sondern auch die Tatsache, daß sie regelmäßig auch unter dem Gesichtspunkt der Satzreinheit diskutiert wird. Alle diese Aspekte werden schon von A. Agazzari angesprochen: das vollstimmige Spiel und die Registerverdoppelung (ist dasselbe gemeint?) sind zur Begleitung eines vielstimmigen (stark besetzten) Klangkörpers angebracht; bei wenigen Stimmen (schwacher Besetzung) aber ist die Zahl der Akkordtöne (consonanze) zu verringern und der Satz (opera) so rein und korrekt wie möglich zu gestalten:

Del suonare sopra'l Basso con tutti Stromenti et vso loro nel Conserto (Siena 1607): perciochè, quando si suona stromento, che serue per fondamento, si deue suonare con molto giudizio, hauendo la mira al corpo delle voci: perche se sono molte, conuien suonar pieno, e raddoppiar registri; ma se sono poche, scemarli, e metter poche consonanze, suonando l'opera più pura, e giusta, che sia poßibile (6);
weitere Belege und sachgeschichtliche Ausführungen bei L. Landshoff, *Über d. vielstimmige Accompagnement...*, Fs. Sandberger, München 1918, 189ff.; an Belegen von ‚vollstimmig' seien angeführt:
Heinichen, *op. cit.*: Ob alle oben gegebenen Exempel nicht könnten vollstimmiger traktiret werden, oder: Ob der Generalbaß überall bey dergleichen vierstimmigen Accompagnement nothwendig verbleiben müsse? (130);
... mit der linkken Hand eben so vollstimmig, als mit der rechten zu accompagniren, woraus denn nach Gelegenheit der Application beyder Hände ein 6, 7, biß 8stimmiges Accompagnement entstehet (131f.);
D. Kellner, *Treulicher Unterricht im General-Baß* (Hbg [1732] ²1743): Dergleichen vollstimmiger General-Baß ist nur auf besaitteten Instrumenten, nicht aber auf Pfeiff-Werck zu verstehen (ibid.; vgl. Registerverweis auf diese Stellen: General-Baß... kan vielstimmig gespielet werden..., 15); [Mit den Relationes falsae] wird es in der Vollstimmigkeit nicht so genau genommen (Register, s. v. Relationes falsae);
Mizler, *Anfangsgründe d. General Basses* (Lpz. 1739), § 161: Bey den Alten war die Harmonie nicht so vollstimmig und so stark gebrauchet, als wie bey uns. Sie soll niemahls so stark seyn, daß die Melodie dadurch verdunkelt wird, weil in allen Dingen und an allen Körpern die Haupt-Sache am meisten in die Sinne fallen muß (61);
G. J. J. Hahn, *Der Wohl unterrichtete General-Baß-Schüler* (Augsburg 1751): Begleitung von Rezitativen, in denen die Griffe fein vollstimmig in beyden Händen genommen werden (57; zit. Landshoff 195);
D. G. Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen* (Halle u. Lpz. 1800), § 240: Ist die Gemeinde stark, so spielt man... vollstimmiger als bey einer schwachen Versammlung (352f.).

‚Vollstimmig' im Sinne von ‚vielstimmig' ist auch außerhalb der Generalbaßlehre belegt, so in J. G. Walthers *Praecepta d. mus. Compos.* (1708), wo der Ausdruck mit ‚vielstimmig' wechselt (s. unten II. (1)):

Dieses wären also die Regeln von denen Consonantien und ihren Gängen, welche fürnehml. in wenig Stimmen sollen und müssen (so anders eine Composition rein heißen soll) in acht genommen werden. In einer vollstimmigen Composition aber, sonderl. in denen Mittelstimmen hat man sich zwar nicht allzu genau daran zu binden, doch muß die licenz mit Behutsamkeit umschränkt seyn (ed. Benary 139); ... in vollstimmigen, sonderl. 7. 8. und mehrstimmigen Sachen (ibid. 122).

Ob auch StößelL (1737, ²1749) ‚vollstimmig' im Sinne von ‚vielstimmig' meint, wenn er an die Stelle von „Polyphonium ... eine vielstimmige Composition" in WaltherL (1732) die Formulierung setzt: „Polyphonia, sind in der Music vollstimmige Sachen", ist ungewiß; denn weder ist klar, ob in StößelL dasselbe gesagt sein soll wie bei Walther, noch ob Walther ‚vielstimmig' im Sinne von ‚mit vielen (mehr als vier) Stimmen' meint oder in dem von ‚mehrstimmig' (d. h. mehr als einstimmig; s. unten II. (2)). Meint Walther ‚vielstimmig' in ersterem Sinn, dann kann in StößelL dasselbe oder – ja wahrscheinlicher – ‚mehrstimmig' gemeint sein; meint Walther ‚mehrstimmig', so wahrscheinlich auch Stößel, der dann nur einen deutlicheren Ausdruck gewählt hätte. Was immer also Walther gemeint haben mag – mehr spricht für die Möglichkeit, daß in StößelL ‚mehrstimmig' gemeint ist, als für die andere, ohne daß diese ganz ausgeschlossen werden könnte. Eindeutig im Sinne von ‚vielstimmig' gebraucht scheint ‚vollstimmig' hingegen bei J. A. Scheibe, demzufolge „mancher elende Notenklecker wenig Mühe haben [würde], eine vollstimmige Fuge zu verfertigen" (*Der critische Musicus*, Hbg 1745, 481), bei Mizler, *Mus. Bibl.* III (Lpz. 1752), der von „allzu vollstimmigen Stücken" spricht (289), und bei J. Fr. Herbart, der von einer „sehr vollstimmigen Musik" spricht, „worin, wie etwa in der Fuge, ein Gewühl von Melodien gleichzeitig durcheinander fuhr" (6, 144 Hartenstein). Lexikalisch festgehalten ist diese Bedeutung in GathyL ([1835] ²1840), Art. *Vollstimmig* (– 1), und Mendel-ReissmannL (1879), Art. *Vollstimmig* (beide Lexika verwenden ‚vielstimmig' nicht im Sinne von ‚mehrstimmig').
Gewiß zu den musikgeschichtlich hervorragendsten Belegen für ‚vollstimmig' im Sinne von ‚vielstimmig' zählen die in C. Ph. E. Bachs und J. Fr. Agricolas *Nekrolog auf Bach* und in Forkels *Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke* (Lpz. 1802), von denen je einer zitiert sei. Diese lassen Forkels Bemühung um Eindeutigkeit erkennen; denn wo Bach und Agricola einen komplexen Begriff von ‚vollstimmig' verwenden, löst Forkel diesen auf in seine Momente vollstimmig (= vielstimmig) und stark besetzt:

Bach u. Agricola, in: Mizler, *Mus. Bibl.* IV (Lpz. 1754): Die beständige Uebung in Ausarbeitung vollstimmiger Stücke, hatte seinen Augen eine solche Fertigkeit zu Wege gebracht, daß er in den stärksten Partituren, alle zugleich lautende Stimmen, mit einem Blicke, übersehen konnte. Sein Gehör war so fein, daß er auch bey den vollstimmigsten Musiken auch den geringsten Fehler zu entdecken vermögend war (171);
Forkel: sein sehr geübtes Gehör, mit welchem er in der

vollstimmigsten und besetztesten Musik jeden noch so kleinen Fehler bemerkte (ed. Vetter, 45).

Ein ähnliches Verhältnis zeigt sich übrigens beim Vergleich Forkels mit einer Burney-Übers.:

Ch. Burney, *The Present State of Music*... (London 1771–73, dtsch. Übers. v. Ebeling u. Bode [Hbg 1772–73] Lpz. 1966): Die Orgel [in Notre Dame in Paris] ist recht gut, allein wenn sie vollstimmig gespielet ward, war die Zurückprallung des Echos so stark, daß man nichts deutlich vernahm (32);
Forkel: ... daß er alle klingenden Register auszog, und das volle Werk so vollstimmig als möglich spielte (48).

(6) In einer Gruppe von Belegen aus dem 16. und 17. Jh. bezieht sich das Prädikat „voll" im Ausdruck ‚a piena voce' auf den Ambitus des VOLLEN VOKALBEREICHS beim Satz für Sopran, Alt, Tenor und Baß im Unterschied zum Satz ohne Sopran (a voce mutata) oder für gleiche (meist Männer-) Stimmen (a voci pari). Wohl nicht zuletzt weil „a piena voce" als Normalfall galt (bei Palestrina z. B. trifft er nach S. Hermelink [1960] auf etwa 95% aller Sätze zu), sind die Gegenbegriffe a voce mutata und a voci pari früher und häufiger nachzuweisen: ‚a voce mutata' begegnet zuerst als Zusatz zum Titel von M. Pesentis *Si mi piace* in O. Petruccis 1. Frottolenbuch (1504, PäM VIII, 30 f.) und – wohl irrtümlich statt ‚a voci pari' (W. Osthoff) – im Titel des *Libro dei Madrigali novissimi di Archadelth a qvattro voci, Insieme con alchuni di Constantio Festa, & altri dieci bellissimi a Voci mudate* (Venedig 1539), ‚a voci pari' im Inhaltsverzeichnis dieser letzteren Publikation und auf die nämlichen 11 (nicht 10) tiefgeschlüsselten Schlußstücke bezogen. ‚A voce piena' begegnet zuerst bei N. Vicentino zusammen mit dem Gegenbegriff à uoce mutata. Die compositione à uoce mutata ist hier als Satz ohne Sopran und mit einem von 19–20 auf 15–16 Tonstufen verringerten Ambitus bestimmt; in ihm fungiert der Alt als Oberstimme (soprano à uoce mutata). Vicentino lehrt auch – und dies ist wohl eine Spezialität von ihm – den Satz, der sowohl à uoce piena als auch à uoce mutata gesungen werden kann, d. i. den Satz à uoce piena, der durch Transposition des Soprans in die Tenorlage zum Satz à uoce mutata, und den Satz à uoce mutata, der durch Transposition eines seiner beiden Tenores in die Oberoktav zum Satz à uoce piena wird. Aus der Transposition des Soprans in die Tenorlage erklärt sich nach Osthoff der Terminus à uoce mutata; doch ist dem entgegenzuhalten, daß diese Transposition nur in eigens dafür konzipierten Sätzen vorgesehen ist, daß sie auch in der entgegengesetzten Richtung erfolgt, daß Vicentino den Terminus außerhalb dieses Spezialfalls einführt und daß alle übrigen (z. T. älteren) Quellen von „voci mutate" (Plural) sprechen. Eher dürfte sich der Ausdruck daraus erklären, daß der betreffende Satz „statt" eines Soprans einen weiteren Tenor oder Alt hat (vgl. M. Praetorius, zit. unten) oder daß die Stimmen ihre Lage „geändert" haben:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, 26: Modo di comporre a quatro uoci, diuerse compositioni à uoce piena, & à uoce mutata. ...quando si comporrà una compositione à uoce Mutata, cioè, senza soprano; s'auuertirà che gli estremi non passino quindeci uoci, & al più in sedeci con il semitonio (f. 84rv);
IV, 38: Regola di comporre ogni compositione che si potrà cantare à uoce piena, & à uoce mutata, abbassando il Soprano un'Ottaua, che uerrà un Tenore. ...si farà un soprano, & poi il medesimo si abbasserà per Ottaua quello si conuertirà in Tenore, & il Contr'alto sarà come soprano à uoce mutata (f. 92rv);
IV, 39: Regola di comporre ogni sorte di compositione, che si potrà cantare à uoce mutata, & à uoce piena, alzando il Tenore un Ottaua, che uerrà soprano (f. 92 v).

G. Zarlino (in dessen Darstellung der Ausdruck à uoce piena nicht vorkommt) bestimmt die compositione à uoci mutate ebenso wie Vicentino. Außer der von diesem behandelten Stimmenkombination ATTB führt er die Kombination AATB an, wobei der als Oberstimme fungierende Alt höher sein kann als der andere Alt, der seinerseits tief ist. Als die Kombination TTTB stellt er die compositione à uoci pari vor, die er als Satz für mehrere Tenöre und Baß definiert:

Istitutioni harmoniche (Venedig [3]1573) IV, 31: Et perche alle uolte si suole comporre senza il soprano; & tal maniera di comporre si chiama dalli Prattici Comporre à uoci mutate; ouero componendo solamente più Tenori et il Basso, lo chiamano Comporre à voci pari; però uoglio, che si sappia; che nelle prime compositioni si piglia il Contralto in luogo del Soprano, & l'altra parte uiene ad essere contenuta tra le istesse chorde del Contralto, ouero nelle chorde del Tenore; di maniera che tal cantilena uiene ad esser composta con due Contralti, ouero con tre Tenori. E ben uero, che si hà rispetto alla parte, che si piglia per il Soprano: percioche è alquanto più acuta sempre di quella, che si piglia per l'Alto; percioche questa procede in vna maniera alquanto più rimessa. Ma sia come si voglia, bisogna compor le parti della cantilena in tal guisa, che i loro estremi non paßino oltra la Quintadecima chorda; connumerando la estrema graue & la estrema acuta (418).

Diesen Bestimmungen von à uoce piena, à uoci mutate und à uoci pari entspricht weitgehend Th. Morleys Unterscheidung von hochliegenden (und daher hochgeschlüsselten) Sätzen (songs in the high key; SSATB oder SATTB, wobei der Alt höher oder tiefer sein kann; zu ‚key' → *Clavis* II. (3)), tiefliegenden (und daher tiefgeschlüsselten) Sätzen (songs in the low key, or for meanes; hoher Meane, tiefer Meane, A, T, B) und Sätzen nur für Männerstimmen (compositions for men only to sing; A, hoher T, tiefer T, B). Diese Bezeichnungen akzentuieren weniger die Differenz zwischen „vollem" und verringertem Vokalbereich (nach Morley kommen high key und low key in ihrem Tonumfang sogar überein) als die Lage im Vokalbereich und kehren eine Sichtweise hervor, die – als sachlich zumeist angemessenere – auch mit den ital. Termini verbunden gewesen sein dürfte (so ist in Vicentinos Notenbeispiel zur Mehrchörigkeit der Baß des à-uoce-mutata-Chors tiefer geschlüsselt als der des à-uoce-piena-Chors [*op. cit.* f. 85 v]; doch paßt auf die noch anzuführenden Monteverdi-Sätze besser der ital. Terminus à uoce piena als das engl. in the high key):

A Plaine and Easie Introd. (London 1597): All songs made by the Musicians, who make songs by discretion, are either in the high key or in the lowe key. For if you make your song in the high key, here is the compasse of your musicke, with the forme of setting the cliffes for euery part... But if you would make your song of two trebles you may make the two highest parts both with one cliffe, in which case one of

them is called Quinto. If the song bee not of two trebles, then is the Quinto alwaies of the same pitch with the tenor, your Alto or meane you may make high or lowe as you list, setting the cliffe on the lowest or second rule. If you make your song in the low key, or for meanes then must you keepe the compasse and set your cliffe as you see here... The musicians also vse to make some compositions for men onely to sing, in which case they neuer passe this compasse... It is true that the high and lowe keyes come both to one pitch, or rather compasse, but you must vnderstand that those songs which are made for the high key be made for more life, the other in the low key with more grauetie and staidnesse, so that if you sing them in contrarie keyes, they wil loose their grace and wil be wrested as it were out of their nature (165f.).

Anders als bei Zarlino und Morley vorgesehen, aber durchaus dem wörtlichen Sinn ihrer Benennung entsprechend, umfassen die Sätze à uoci pari in Palestrinas *Motectorum Quatuor Vocibus partim Plena Voce & partim Paribus Vocibus Liber Secundus* (Venedig 1581) auch Sätze für hohe Stimmen. – Auch M. Praetorius kennt den Begriff à uoci mutate; an ihn denkt er bei der Erläuterung der Bezeichnung choro mutato bei G. Giacobbi (1567–1629). (Mit ‚mutare' bringt er ausserdem in Verbindung, daß die Chöre „abwechseln", daß der tiefere Chor „anders" – mit Soloalt und 3 Posaunen oder anderen Instrumenten statt mit 4 Vokalstimmen wie der höhere Chor – besetzt ist und daß der tiefere Chor „stiller" ist [‚mutare' abgeleitet von ‚mutus', stumm; Gegensatz: ‚a voce piena', laut]. Von diesen drei Sachverhalten bezeichnet er den zweiten [Besetzung] und den dritten [Dynamik] als bei tiefen Chören üblich.):

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): ... daß Choro mutato so viel sey / alß wenn ein Chor vmb den andern abwechselt / vnd durch Pausen still helt: Oder das dieser Chor (weil er der vnterste Chor ist) keinen Discantum hat / sondern an dessen statt noch einen Tenor, vnd den Altum zum Cantu, vnd also eine ander Art vnd Manier hat / alß der oberste Chor / welcher Solis quatuor vocibus humanis, dieser aber mit dreyen Posaunen oder andern Instrumenten, vnd der Alt allein darin gesungen wird. Daher es dann auch wol sein möchte / daß er [Giacobbi] es also wolte verstanden haben / daß Mutato alhier so viel sey als mutus / stumm / still / Voci mutate, Choro mutato, wenn die Stimmen und der Chor still vnd heimlich: gleich wie Voci piene, Choro pieno (Voces plenae, Chorus plenus) wenn sie laut vnd starck gesungen vnd Musicirt werden sollen / da denn die Chor zusammen kommen vnnd eine völlige Harmoniam machen. Vnd also würde durch dieses / Choro mutato, Chorus q(uasi) mutus ein stiller Chor verstanden / der nicht mit Instrumenten oder Stimmen / sondern nur allein etwa mit drey Posaunen vnd einer Menschen Stimme besetzt ist: Inmassen gemeiniglich die tieffe niedrige Chore dahin gerichtet werden (127f.; vgl. auch 95).

Möglicherweise bezieht sich auch Monteverdis Vorschrift „cantato a voce piena, alla francese" bei den 5st. Madrigalen *Dolcissimo uscignolo* und *Chi vol haver felice* des 8. Madrigalbuches (1638, GA VIII, 271 und 280) auf den Ambitus des Satzes, der in der Tat den gesamten Vokalbereich umfaßt. Sie wäre dabei aber kaum als Warnung vor einer Transposition des sehr hohen Canto in die Unteroktav (wie sie in Vicentinos compositione à uoce piena & à uoce mutata vorgesehen ist) aufzufassen (Osthoff) – eine Transposition verhindern soll freilich die Beischrift „canto in tuono" zum Sopran des erstgenannten Madrigals –, sondern allenfalls als Besetzungsangabe im Sinne von „in vollständiger A-cappella-Besetzung zu singen", was ‚plena voce' auch in dem zit. Palestrina-Titel meint (Hermelink 1968). Doch muß ‚a uoce piena' als Besetzungsangabe nicht zugleich als Klassifikation des Satzes hinsichtlich seines Ambitus gemeint sein (s. oben I. (2)). Dafür daß sich die Angabe „cantato a voce piena" auf die Besetzung bezieht (und die von Osthoff diskutierte Deutung von „canto in tuono" im Sinne der Besetzungsangabe „Oberstimme vokal, Unterstimme instrumental" auszuschließen ist), könnte sprechen, daß sie in der Überschrift einer geistlichen Parodie von *Chi vol haver felice*, die als Sologesang mit vier Begleitinstrumenten ausgeführt werden kann, nicht mehr enthalten ist: *Confitebor... alla francese a 5 voci quali si può concertare se piacerà con quattro viole da brazzo lasciando la parte del soprano alla voce sola* (GA XV, 352). Die an sich – zumal im Lichte der soeben zit. Praetorius-Stelle – ebenfalls möglich scheinende Deutung von „cantato a voce piena" im Sinne von „singing with full voice" (L. Schrade; vgl. auch M. Uberti – O. Schindler) ist dadurch ausgeschlossen, daß die Lautstärke als Moment in der gewiß primären Besetzungsweise implizit enthalten ist.

In einem ähnlichen Sinn wie ‚a uoce piena' wird auch ‚vollstimmig' gebraucht: Praetorius charakterisiert so die Instrumente, „welche alle Stimmen eines jeden Gesanges repraesentiren vnd zuwege bringen können" im Unterschied zu den (im Ambitus eingeschränkten) „vielstimmig[en]..., die nicht alle / sondern nur etliche Stimmen von sich geben" und den „einstimmig[en] / welche nur mit einer Stimme dem Harmonischen Concent zuhülffe kommen":

op. cit. II (Wolfenbüttel 1619): wenn wir der Musicalischen Instrumenten Thon vnd Klang besehen / respectu latitudinis, wie viel Thon oder Stimmen ein jeders Instrument von sich geben / so seyndt 1. etliche Instrumenta *πάντονα*, Omnivoca seu omnisona, vollstimmige Instrument / welche alle Stimmen eines jeden Gesanges repraesentiren vnd zuwege bringen können... vnd von mir Fundament Instrumenta / weil sie zum Fundament mit einer Stimm vnd sonsten allein darin zusingen vnd zuklingen gebraucht werden müssen: Als die Orgel / Regal / Clavicymbel, Virginal, Lautte / Harff / DoppelCither / Pandor / Penorcon vnd dergleichen. – 2. Etliche aber sein *πολύτονα*, vielstimmig Multi{voca. sona. die nicht alle / sondern nur etliche Stimmen von sich geben; Als Cithara parva, & Lyra parva da bracio, & Lyra de gamba. – 3. Etliche sein *μονότονα* uni{voca. sona. Einstimmig / welche nur mit einer Stimme dem Harmonischen concent zuhülffe kommen: Als da sein alle die Instrument, welche mit dem Munde angeblasen werden / Als / Posaunen / Zincken / Flöten / Schalmeyen vnd dergleichen; Wie auch etliche Besäittete Instrument / Als Geigen vnd dergleichen (6f.; eine kürzere lat. Fassung enthält Bd. I [Wittenberg 1615], 441); in Bd. III (Wolfenbüttel 1619), 139f., unterbleibt die Trennung von „voll-" und „vielstimmigen" Instrumenten und ist nur noch von „Omnivoca seu Totalia" und „Vnivoca seu Simplicia, & Specifica" die Rede; die ersteren werden nunmehr nach ihrer Tonstärke unterschieden in reine Fundamentinstrumente (laut) und solche, die in leisen (solistisch besetzten) Sätzen als Fundament-, in stark besetzten Sätzen aber als Ornamentinstrumente dienen.

Während ‚vielstimmig' in obigem Sinn anderweitig nicht belegt ist (der Ausdruck wird vielmehr wie ‚vollstimmig' zur Charakterisierung von Instrumen-

ten gebraucht, auf denen mehrstimmig gespielt werden kann; s. unten II. (1)), entspricht diese Verwendung von ‚vollstimmig' durchaus dem allgemeinen Sprachgebrauch, wie folgende Belege dartun:

H. Albert, *Erster Teil d. Arien od. Melodien etlicher... Lieder. In ein Positiv, Klavizimbel, Theorbe od. anders vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt* (Königsberg 1638);
Sperander (i. e. Fr. Gladow), *A la Mode-Sprach d. Teutschen od. compendieuses Handlexicon* (Nürnberg 1727): auf einer Orgel, Claviere, oder anderen vollstimmigen Instrumenten (275b, zit. J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wb.*, Art. *Vollstimmig*);
Heinichen läßt einen bestimmten Nonengebrauch bei „separirten Vocal- und Instrumental-Stimmen" zu, „weil hier das Gehöre wegen der Diversität der Stimmen die resolution noch unterscheiden kan: allein auff vollstimmigen Instrumenten fället diese raison weg" (*op. cit.*, 213, Anm. e).

II. Der Ausdruck VIELSTIMMIG ist seit dem frühen 17. Jh. belegt. Zeitlich voraus gehen Wendungen wie ‚mit vyl stimmen':

J. L. Wonneger, *Auß Glareani Musick ein ußzug* (Basel 1559), Vorrede, stellt einander gegenüber „chorgesang" und „ietzig gsang mit vyl stimen" (+4);
Cap. I: Practica... ist vonn zweierley gesang: das ein gesang nempt man Gregorianum / als man im chor gmeinlich braucht: das ander Figural / oder meistergsang mitt vyl stimmen (A);
vgl. L. Osiander, *Fünffzig Geistliche Lieder u. Psalmen. Mit vier Stimmen, auff Contrapunctsweise (für d. Schulen vnd Kirchen im löblichen Fürstenthumb Würtenberg) also gesetzt das ein gantze Christliche Gemein durchauß mitsingen kan* (Nürnberg 1586), Vorrede: Obwohl auch... viel deutsch geistliche Gesang künstlich, lieblich und herrlich mit vielen Stimmen gesetzt, jedoch ob man gleich die Melodie und den Text versteht, so kann doch ein Laie, so der Figural-Musik nicht berichtet, nicht mitsingen, sondern muß allein zuhören (zit. nach K. Ameln u. H. Schnoor, *Dtsch. Musiker*, Göttingen 1956, 27).

Wendungen dieser Art mögen zur Prägung des Terminus vielstimmig beigetragen haben; wichtiger dürfte jedoch das Vorbild von griech. polyphonos gewesen sein, das – von den mittelalterlichen Belegen abgesehen – im dtsch. 16. und 17. Jh. wiederholt belegt ist (O. Luscinius 1536, J. H. Alsted 1610, A. Kircher 1650; → *Polyphon, polyodisch* II.–III.).

(1) Die frühesten Belege von ‚vielstimmig' deuten auf einen ungefestigten Wortgebrauch. So bezeichnet M. Praetorius einerseits die Orgel wohl ganz vokabular als „dieses vielstimmige liebliche Werck" (*Syntagma mus.* II, Wolfenbüttel 1619, 85); andererseits charakterisiert er als „vielstimmig" (d. h. MEHRSTIMMIG) die Instrumente, die – anders als die „vollstimmigen" einerseits und die „einstimmigen" andererseits – „nicht alle / sondern nur etliche Stimmen" eines mehrstimmigen Satzes erklingen lassen können (ibid. 6f.; s. oben I. (6)). Die Unterscheidung von „vollstimmigen" und „vielstimmigen" Instrumenten wirkt sich auf die weitere Wortverwendung nicht aus; vielmehr wird ‚vielstimmig' in der Folge wie ‚vollstimmig' zur Charakterisierung von Instrumenten gebraucht, auf denen mehrstimmig gespielt werden kann:

A. Hirsch, *Phil. Extract u. Auszug / aus d. Weltberühmten Teutschen Jesuiten A. Kircheri v. Fulda / Musurgia Universali...* (Bächlingen 1662): Guido Aretinus hat zum ersten die figurierte Musik samt den vielstimmigen Instrumenten erfunden (zit. nach E. Katz, *Die mus. Stilbegriffe d. 17. Jh.*, Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1926, 22).

Hirsch weicht hier von Kircher ab, der Guido spezieller die Erfindung der „instrumenta polyplectra" zuschreibt, wenn auch als Instrumente zur Darstellung der „Polyphonie" (*Musurgia universalis*, Rom 1650, I, 556); möglicherweise entspricht seine Wortverwendung einem allgemeineren Sprachgebrauch (wenn auch ‚vollstimmig' in bezug auf Instrumente häufiger begegnet);

vgl. auch engl. ‚polyphonic', „applied to an instrument capable of producing more than one note at a time, as a keyboard instrument, a harp, etc." (*Century Dict.*, 1890, zit. nach *The Oxford Engl. Dict.*, Art. *Polyphonic*).

Vom späten 17. Jh. an jedenfalls ist ‚vielstimmig' im Sinne von ‚mehrstimmig' häufig belegt. Diese Bedeutung erhellt dabei teils daraus, daß vom Ursprung der Mehrstimmigkeit die Rede ist (Printz, Mattheson, Walther, Helmholtz), teils aus der Gleichsetzung mit ‚Harmonie' (Marpurg, Sulzer, Forkel):

W. C. Printz, *Hist. Beschreibung d. Edelen Sing- u. Kling-Kunst* (Dresden 1690), Register: Vielstimmige Music erfunden 10, 13 (an den nachgewiesenen Stellen steht ‚vollstimmig' statt ‚vielstimmig'; hierzu oben I. (3));
J. Mattheson, *Critica musica* I (Hbg 1722): was das vielstimmige Wesen betrifft / so ist solches gewiß in der Welt viel eher mit Instrumenten / als mit Menschen Stimmen eingeführt worden (270);
WaltherL (1732), Art. *Dunstan*: ... ist der vielstimmige Gesang viel älter;
H. v. Helmholtz, *Die Lehre v. d. Tonempfindungen* (Braunschweig [1863] [6]1913): ... Die polyphone Musik des Mittelalters, vielstimmig, aber noch ohne Bezug auf die selbständige musikalische Bedeutung der Zusammenklänge... (390);
Fr. W. Marpurg, *Hist.-krit. Beytr. z. Aufnahme d. Musik* (Bln 1756): [Harmonie im Sinne von:] eine Verbindung der Töne unter sich, oder die Vielstimmigkeit (302);
J. G. Sulzer, *Allg. Theorie d. schönen Künste* (Lpz. [1771–74] [4]1792–94), Art. *Harmonie*: Man sagt von einem Tonsetzer, er verstehe die Harmonie, wenn er einen vielstimmigen Gesang in Absicht auf die gute Vereinigung der Stimmen, der guten Fortschreitung der Accorde und der Modulation, richtig zu setzen weiß (II, 1470b);
J. N. Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788): Ob die Griechen eine Harmonie, oder vielstimmige Musik gehabt haben? (389); vgl. ders., *Allg. Lit. d. Musik* (Lpz. 1792), 98; *Mus.-krit. Bibl.* II (Gotha 1778), 177.

In manchen Belegen erhellt die Bedeutung „mehrstimmig" sowohl aus der Gleichsetzung mit ‚Harmonie' als auch daraus, daß von der Entstehung der Mehrstimmigkeit die Rede ist:

Sulzer, *op. cit.*: Es scheint beinahe notwendig, daß ein einstimmiger Gesang, von einem ganzen Chor, der aus jungen und alten Sängern besteht, abgesungen, vielstimmig werde. Die Verschiedenheit des Umfanges der Stimmen führt ganz natürlich dahin, daß einige die Oktaven, andere die Quinten oder Terzen der vorgeschriebenen Töne nehmen, sowohl aufwärts als abwärts, wenn sie die Höhe oder Tiefe so wie sie vorgeschrieben ist nicht erreichen können. Dadurch aber entsteht der vielstimmige Gesang;
vgl. R. Wagner, *„Zukunftsmusik"* (1861), in: *Sämtl. Schriften u. Dichtungen*, Volks-Ausg. (Lpz. o. J.) VII: Den Ausdruck der Melodie, seinem innersten Sinne gemäß, zu heben, erfand nun aber der christliche Geist die vielstimmige Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Akkords (106).

Wie schon oben I. (3) bemerkt, wechseln ‚vielstimmig' in dieser Bedeutung und ‚vollstimmig' miteinander ab. Im Laufe des 19. Jh. aber setzt sich gegenüber beiden Ausdrücken das seit Mitte des 18. Jh. ebenfalls gebräuchliche ‚mehrstimmig' (s. unten III. (2)) völlig durch, das heute allein gebräuchlich ist. Als wie regelmäßig aber noch 1876 der Gebrauch von ‚vielstimmig' im Sinne von ‚mehrstimmig' empfunden wird, spiegelt sich in einer Analogiebildung wie ‚vielchörig' (statt ‚mehrchörig'), die E. Naumann benutzt:

Ital. Tondichter von Palestrina bis auf d. Gegenwart (Bln 1876): Andrea Gabrieli steigert hier den vielchörigen Styl seines Vorgängers Willaert zu noch reicheren Massen- und Klangfarbenwirkungen. Wenn sich Willaert durchschnittlich mit zwei einander ergänzenden Chören begnügt, so finden wir bei Meister Andreas deren gewöhnlich schon drei (131).

(2) ‚Vielstimmig' ist seit Mitte des 17. Jh. auch im Sinne von AUS VIELEN STIMMEN BESTEHEND belegt. Der Ausdruck begegnet zunächst häufig in Erörterungen von Stimmführungslizenzen bei der Verwendung vieler Stimmen, dann auch in der Generalbaßlehre, die vom „vielstimmigen Accompagnement" spricht (vgl. auch oben I. (5)); in beiden Bereichen ist auch der Gegenbegriff ‚wenigstimmig' gebräuchlich:

Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (zw. 1657 u. 1663) V, 14: Die Sprünge aus unangenehmer Consecution derer Consonantzen herrührend, sind zwar verboten, aber in vielstimmigen Sachen nicht allemahl möglich zu vermeiden (ed. Müller-Blattau 44);
weitere Belege XI, 2f. (ibid. 55) u. 18 (ibid. 59) sowie XIII, 3a (ibid. 60);
J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (1708): Was 4am fundatam betrifft, so solte zwar selbige eben so wenig als 5ta und 8tava continuiret werden, weil sie so wohl eine perfecte Consonans ist als jene; allein es zeiget die Erfahrung, daß selbige in praxi gar öffters, sonderl. wenn der Bass mit der Oberstimme in Sexten fortgehet, gebrauchet werde; ja es ist unmöglich, die 4am im progress, sonderl. in vielstimmigen Stücken zu vermeiden: Dero wegen haben die alten Italiaener deren progress mit dem Nahmen Falso Bordone i. e.... einen falschen oder elenden Gesang beleget (172; ed. Benary 117f.);
L. Chr. Mizler, *Anfangsgründe d. General Basses* (Lpz. 1739), § 180: Einige Componisten setzen nach einer vollkommenen Quinte eine falsche, welches in vielstimmigen Sachen, sonderlich in Mittel-Stimmen wohl angehet, weil das Gehöre es nicht so leicht merket, in zwey und dreystimmigen Sachen aber thut man besser, wenn man solches zu vermeiden suchet, indem es etwas unangenehm klinget (75);
G. M. Telemann, *Unterricht im Generalbaßspielen auf d. Orgel od. mit einem Clavierinstrument* (Hbg 1773): Zu dem voll- [vier-] oder vielmehr vielstimmigen Accompagnement aber, dessen man sich bey stark besetzten Musiken bedienet, und wobey man einige von drei Oberstimmen der rechten Hand, oder auch alle drei, in der Octave darunter oder darüber, oder darunter und darüber zugleich, theils in der rechten, theils in der linken Hand außer den Baßnoten, verdoppelt... (zit. nach Landshoff, Fs. Sandberger, München 1918, 195);
D. G. Türk, *Anweisung z. Generalbaßspielen* (Halle u. Lpz. 1800), § 221: ... die zum Grunde liegende Harmonie vielstimmig anzugeben... Tonstücke und einzelne Stellen von sanftem, traurigem &c. Charakter setzen gemeiniglich eine wenigerstimmige Begleitung voraus (328); vgl. § 234 (344);
Walther, *op. cit.*: Dieser Progressus lautet in wenig stimmigen Sachen, sonderl. in den äußersten Stimmen nicht garzu wohl (190; ed. Benary 123);
D. Kellner, *Treulicher Unterricht im General-Baß* (Hbg [1732] [3]1743): Indessen ist beym Unisono in acht zu nehmen... daß er in wenigstimmigen Sachen nicht offt gesetzet werde (56f.).

Wie schon oben (I. (5)) bemerkt, sind hier die Ausdrücke ‚viel-' und ‚vollstimmig' äquivalent. – Eher „aus vielen (mehr als vier) Stimmen bestehend" denn „mehrstimmig" (Gegensatz: „einstimmig") meint der schon zit. Walther wohl auch im Art. *Polyphonium* seines *Mus. Lexicons* (Lpz. 1732):

Polyphonium ... eine vielstimmige Komposition (vgl. Zedler, *Universal-Lexikon* [1741]; HäuserL [1828, [2]1833]; Mendel-ReissmannL [1877]);

denn Walther hat möglicherweise A. Kirchers *Musurgia universalis* (Rom 1650) im Sinn, wo ‚polyphonium' außer ‚mehrstimmiger Satz' auch speziell ‚vielstimmiger Satz' bedeutet (→ *Polyphon, polyodisch* III.). Sicher ist diese Deutung von ‚vielstimmig' bei Walther jedoch nicht; und auch von der Bearbeitung in StößelL (1737, [2]1749) her läßt sich keine Gewißheit gewinnen (s. oben I. (5)). Eindeutig „aus vielen Stimmen bestehend" meint ‚vielstimmig' an einer Stelle bei J. Mattheson, der den „verkehrten Gebrauch" kritisiert, „daß man in der Setzkunst fast mehr auf eine gekünstelte Vielstimmigkeit, als auf eine liebliche, fliessende, wolgestalte Melodie seine Absicht zu richten pflegt" (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 246: III, 1, § 6). Einige Autoren des 18. und 19. Jh. definieren den Begriff vielstimmig, indem sie entweder die „Vielstimmigkeit" der Doppel- oder Mehrchörigkeit gleichsetzen (Spieß, A. Gathy) oder aber jeden mehr als vierstimmigen Satz als vielstimmig bezeichnen (Marpurg, J. E. Häuser, Marx):

M. Spieß, *Tract. mus. compos.-practicus* (Augsburg 1746) XXIII: Eine gantz vollkommene [Harmoniam] aber [machet] die ad Triadem Harmonicam beygesetzte vierte Stimm, oder Diapason. Eine vielstimmige Harmonia ist, wenn eben diese Stimmen, oder auch Instrumenta in eben diesen Intervallis 1mò und 2dò Compositis zu stehen kommen (112a);
vgl. GathyL ([1835] [2]1840): Mehrchöriger Vocalsatz ist der vielstimmige; derjenige, der über acht Stimmen hinausgeht, und in der Vereinigung mehrerer vierstimmiger Chöre zu gemeinschaftlicher Wirkung besteht. – Mehrstimmig nennt man einen Instrumental- oder Vocalsatz, in welchem mehrere Melodien oder Stimmen zugleich ertönen. Sobald derselbe über acht Stimmen hinausgeht, wird er mehrchörig (s. d.) oder vielstimmig (polyphonisch);
Fr. W. Marpurg, *Handbuch bey d. Generalbasse u. d. Compos.* III (Bln 1758): Man nennt eine Composition vielstimmig, die aus mehr als vier obligaten Stimmen besteht (207);
HäuserL (1828, [2]1833): Vielstimmig, polyphonisch, nennt man den Satz, welcher aus mehr als vier Stimmen besteht;
A. B. Marx, Art. *Stimme*, in: SchillingE ([1835–38] 1840): Hat das Tonstück nur e i n e solche Reihe [Stimme], so heißt es einstimmig, hat es mehr als eine, so heißt es mehrstimmig, und zwar zwei-, drei-, vier- und vielstimmig, je nachdem es zwei, drei, vier, oder mehr als vier gleichzeitig mit einander gehende Stimmen hat.

Im 20. Jh. hingegen scheinen Definitionen nicht mehr nötig; der Ausdruck wird nun primär im Sinne von „aus vielen Stimmen bestehend" verstanden und gilt

als eindeutig. Auffällig ist indes eine Tendenz zur Abwertung der „Vielstimmigkeit" in diesem Sinn als kleinlicher (Busoni) oder aufgeblasener Manier (Pepping):

F. Busoni, Brief an seine Frau (27. 3. 1904): Vielstimmigkeit und Bewegung sind ihm [R. Strauss] ein notwendiges Element. Eine bewundernswürdige Leichtigkeit, zu komplizieren und Kleines auszuarbeiten. Strauss muß die beiden Hauptstimmen, dann die Hauptmittelstimme ausschreiben und hinterher alles, was noch dazwischen Platz hat, hineinstopfen (zit. nach Morgenstern 297);
E. Pepping, *Der polyphone Satz* I (Bln 1943): Vielstimmigkeit läßt sich fast immer zu einer Dreistimmigkeit vereinfachen, von der aus alles übrige als zusätzliche Beigabe, als Füllstimme zu erkennen ist (183);
vgl. auch G. Mahlers Äußerung zu N. Bauer-Lechner, zit. in *Polyphon, polyodisch* IV. (2).

(3) Seit spätestens Mitte des 18. Jh. wird ‚vielstimmig' auch spezieller im Sinne von ‚POLYPHON' (aus mehreren selbständigen Stimmen bestehend) gebraucht. Dies ist wohl noch nicht an folgender Stelle bei Mattheson der Fall, so unzweifelhaft Mattheson hier von polyphonen Sätzen spricht:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die Motetti, welches gewisse, mit lauter Fugen und Nachahmungen angefüllte, und über einen kurtzen biblischen Spruch mühsam ausgearbeitete vielstimmige Sing-Stücke sind (222);

‚vielstimmig' scheint hier mehr die Stimmenzahl als die Satzfaktur anzusprechen. Die frühesten eindeutigen Belege (sie stammen von denselben Autoren wie die frühesten eindeutigen Belege von ‚polyphonisch' im Sinne von ‚aus mehreren selbständigen Stimmen bestehend'; → *Polyphon, polyodisch* IV.) sprechen fast formelhaft von „der polyphonischen oder vielstimmigen Musik":

Fr. W. Marpurg, *Hist.-krit. Beytr. z. Aufnahme d. Musik* II (Bln 1756): Doch Herr Esteve ist nicht allein auf unsre Tonleiter böse. Unsre ganze heutige Musik, besonders die polyphonische oder vielstimmige gefällt ihm nicht. Die größten Meisterstücke der Kunst, die ausgearbeitesten Chöre, Fugen und Contrapuncte siehet er als soviele Merkmahle unsers verdorbenen Geschmackes an (295);
J. N. Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788): Die in diesem Fall [Ausdruck der Empfindungen von zwey oder mehrern Personen] erforderliche Verfahrungsart der Kunst, nennt man die polyphonische oder vielstimmige, deren sich die Kunst in den hierher gehörigen Musikgattungen vom Duett an bis zur Fuge bedienen muß (47: § 90; § 92 auch ‚mehrstimmig', zit. unten *Mehrstimmig* III.);
vgl. noch GathyL ([1835] ²1840): Polyphonium, ein vielstimmiges Tonstück, z. B. das Finale der großen Oper. – Vielstimmig oder polyphonisch nennt man den Satz, der aus mehreren Haupt- oder selbständigen Stimmen besteht (ähnlich Mendel-ReissmannL, 1879).

Doch verwendet Forkel den Ausdruck ‚vielstimmig' auch für sich im Sinne von ‚polyphon':

Mus.-krit. Bibl. III (Gotha 1779): Als Muster einer reinen Harmonie im einfachen Contrapunkt, werden ... Choräle gegeben, eine Methode, nach welcher auch der sel. Capellmeister Joh. Seb. Bach den einfachen Contrapunkt lehrte ... Hr. K[irnberger] kann auch daher jungen Tonsetzern nicht genug empfehlen, die vielstimmigen Sachen dieses Mannes, nebst den Werken eines Händels und Grauns, mit anhaltendem Fleiß zu studirn (209).

Noch im 20. Jh. wird ‚Vielstimmigkeit' als Synonym für ‚Polyphonie' gebraucht. Dies zeigt sich nicht nur im steten Wechsel dieser beiden Ausdrücke, sondern auch darin, daß mit „Vielstimmigkeit" die gleichen Assoziationen verbunden werden wie mit „Polyphonie" (so wenn Jöde und Adorno die „Vielstimmigkeit" als Ausdruck der Gemeinschaft oder Gemeinde betrachten, die Jöde erstrebt und der gegenüber Adorno das neuzeitliche und unaufgebbare Recht des Individuums verteidigt, ja deren Ausdruck ihm keiner Wirklichkeit zu entsprechen scheint; → *Polyphon, polyodisch* IV.(3)(b)):

A. Berg, Gespräch im Wiener Rundfunk (23. 4. 1930): Diese Rhythmik wird ja noch besonders bedingt durch die Vielstimmigkeit der neuen Musik... Mit diesem Hinweis auf die Polyphonie... (ed. W. Reich, *Gespräche mit Komponisten*, Zürich 1965, 234 f.);
ebenda, Gesprächspartner Bergs: Das Wesen der Vielstimmigkeit besteht ja in der Bei- und Unterordnung der Stimmen, solcher Stimmen nämlich, die ein Eigenleben haben. Die Gesichtspunkte dabei sind wohl auch harmonischer Natur; ich meine: das Eigenleben aller Stimmen ergibt ein zweites, ein neues Leben, das des Zusammenklangs (235);
Fr. Jöde, *Wege zur Polyphonie in d. Erziehung*, in: *Ber. über d. I. Musikwiss. Kongr. d. Dtsch. Musikges. in Lpz. 1925* (Lpz. 1926): Zwiesprache halten, d. h. in einer Vielzahl lebendiger Stimmen miteinander bauen können, wird einer Zeit und ihren Trägern aber erst dann zur inneren Notwendigkeit, wenn sie im ganzen in Sein und Tun der einsam ragenden Säule des Individuellen entsagt und sich zur Vielstimmigkeit der Einheit als zu einem Gesetz ihres Lebens bekannt hat (132);
Th. W. Adorno, *Die Funktion d. Kontrapunkts in d. neuen Musik* (1957), in: *Nervenpunkte d. neuen Musik* (Reinbek 1969): ...die alten Voraussetzungen kontrapunktischen Verfahrens, eine in sich relativ homogene, statische und geschlossene Gesellschaft, die sich im vielstimmigen Gesang repräsentiert und diszipliniert... Die zeitgenössische Evolution des kontrapunktischen Geistes bietet das Paradoxon einer Vielstimmigkeit ohne Gemeinde (70).

III. Das Wort MEHRSTIMMIG ist seit Mitte des 17. Jh. belegt.

(1) In den frühesten Belegen, aber auch in späteren, ist der Ausdruck im vorterminologischen Sinn von ‚AUS MEHR ALS EINER GENANNTEN STIMMENZAHL BESTEHEND' gebraucht; vgl. z. B.

Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (zw. 1657 u. 1663) XVII, NB (1): Quarta deficiens, et Quinta superflua werden kaum in bicinijs anzutreffen seyn, in mehrstimmigen Sachen aber gar leicht (ed. Müller-Blattau 64);
Compos.-Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweeling (Fassung J. A. Reincken, 1670): ...in mehrstimmigen Sachen als bicinijs... (ed. Gehrmann 23);
J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (1708): ...in 4, 5 und mehrstimmigen Sachen (180; ed. Benary 120);
C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762): Das durchaus vier- und mehrstimmige Accompagnement gehört für starke Musiken (5);
D. G. Türk, *Anweisung z. Generalbaßspielen* (Halle u. Lpz. 1800), § 221: ... mehr- oder wenigerstimmige Begleitung... (327);
B. Scholz, *Lehre v. Kontrapunkt* (Lpz. 1904): ...erst den zweistimmigen Kontrapunkt abzuhandeln und die Mehrstimmigkeit nach und nach zu steigern (V).

(2) Seit Mitte des 18. Jh. begegnet ‚mehrstimmig' im heutigen Sinn von ‚AUS MEHREREN STIMMEN BESTEHEND' (Gegensatz: einstimmig). Den frühesten Bele-

gen (Marpurg, Adlung, Forkel, Kittel, Hoffmann) gehen zeitlich Wendungen wie „mehrerer Stimmen" (Bernhard) voraus, die die Prägung des Ausdrucks mehrstimmig vorbereitet haben mögen; doch dürfte auch ital. ‚a più voci' mitgewirkt haben:

Bernhard, *op. cit.*, gebraucht Wendungen wie „Harmonia oder Wohl-Laut mehrerer und unterschiedener Stimmen" oder „zwey oder mehrere Stimmen" (cap. I, ed. Müller-Blattau 40);
Fr. W. Marpurg, *Hist.-krit. Beytr. z. Aufnahme d. Musik* II, (Bln 1756): die ersten Tonmeister, die sich in dem mehrstimmigen Satze hervorthaten, waren unter andern Wilhelm Dufay, Caron, Conrad, Binchois, und Büsnoe (316);
ders., *Allerhand z. Gesch. d. Harmonie u. Figuralmusik*, ebenda V (Bln 1760): Endlich will ich noch bemerken, daß man durch mehrstimmige oder harmonische Musik, heutiges Tages solche Musik versteht, wo die höhern und tiefern Stimmen verschidene Intervallen, entweder consonirende allein, oder auf vermischte Art, con- und dissonirende, gegeneinander formiren (361: § 8);
J. Adlung, *Anleitung z. d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Das Wort Contrapunkt... ist daher entstanden, wenn man nach der Zeit mehrstimmig gesetzt, und ein Punkt gegen das andere geschrieben hat (169).
J. N. Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* II (Lpz. 1801): ...eine Erklärung, die aber eben so gut auf einen einstimmigen, als auf einen mehrstimmigen Gesang angewendet werden kann (459: § 26).
J. Chr. Kittel, *Der angehende prakt. Organist* II (Erfurt 1803): ...von harmonischen oder mehrstimmigen Satze die Rede... (1);
E. T. A. Hoffmann, Rez. v. A. H. Pustkuchen, *Choralbuch u. Kurze Anleitung, wie Singe-Chöre auf d. Lande zu bilden sind* (AmZ 1812), in: *Schriften z. Musik. Nachlese* (hg. v. Fr. Schnapp, München o. J.): religiöse Gefühle... könnten bei dem öffentlichen Gottesdienste durch das Anhören des schön und kräftig von Chorschülern mehrstimmig gesungenen Chorals, dessen Worte man im Buche vor Augen hat, erregt werden (93; der Autor denkt an vierstimmige Sätze, die in analogen Belegen als „vollstimmig" bezeichnet werden [s. oben I. (4)]).

Bis ins 19. Jh. hinein scheint der Ausdruck nur selten gebraucht zu werden; in vielen Musiklexika des 19. Jh. wird er noch erläutert, was allerdings auch mit seiner Mehrdeutigkeit zusammenhängt; und wohl erst um die Jahrhundertwende wird er so geläufig und selbstverständlich, wie er es heute ist:

A. B. Marx, zit. oben II. (2);
PaulL (1873): *Mehrstimmig* bildet im Allgemeinen den Gegensatz zu einstimmig. (Mehrstimmiger Tonsatz also ist derjenige, bei dem mehr als eine [Vocal- oder Instrumental-] Stimme in Anwendung gebracht ist...);
Mendel-ReissmannL (1877): *Mehrstimmig* heisst im Allgemeinen jedes, von mehr als einer Stimme ausgeführte Tonstück...;
E. Kurth, *Grundlagen d. linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil u. Technik v. Bachs melodischer Polyphonie* (Bern 1917): In der Regel spricht man von polyphoner Schreibweise hinsichtlich linear gerichteter Struktur, also... in einem Gegensatz zur akkordlichen, obwohl der Ausdruck „Polyphonie" selbst nichts anderes als „Mehrstimmigkeit" bedeutet, also an sich auf keinen Gegensatz zur Harmonik weist, die gleichfalls an eine Stimmenmehrheit gebunden ist, wie auch in der Literatur manchmal, wenn auch seltener, das Wort „Polyphonie" in diesem allgemeineren Sinne von Mehrstimmigkeit überhaupt, im Gegensatz zur Einstimmigkeit, gebraucht wird (59, Fußn. 1).

Als umfassender Gegenbegriff zu ‚einstimmig' kann ‚mehrstimmig' als Oberbegriff von homophon und polyphon dienen, was seit Mitte des 19. Jh. häufig der Fall ist:

R. Wagner, *Oper u. Drama* (1851) III, in: *Sämtl. Schriften u. Dichtungen*, Volks-Ausg. (Lpz. o. J.) IV: In der Oper endlich löste sich das Individuum vollständig aus dem Vokalvereine los, um als reine Persönlichkeit ganz ungehindert, allein und selbständig sich kundzugeben. Da, wo sich dramatische Persönlichkeiten zum mehrstimmigen Gesange anließen, geschah dies im eigentlichen Opernstile zur sinnlich wirksamen Verstärkung des individuellen Ausdruckes oder – im wirklich dramatischen Stile – als, durch höchste Kunst vermittelte, gleichzeitige Kundgebung fortgesetzt sich behauptender charakteristischer Individualitäten (162);
H. Bellermann, *Der Contrapunct od. Anleitung z. Stimmführung in d. mus. Compos.* (Bln 1862): ...dass in einem jeden mehrstimmigen Gesange die Stimmen melodisch, also selbständig geführt werden sollen und dass es, wenn es auf die verschiedene rhythmische Bewegung der einzelnen Stimmen ankommt, unendlich viel Stücke geben wird, in denen die einzelnen Stimmen für die sogenannte homophone Schreibart zu selbständig und für die polyphone zu ruhig erscheinen... (292);
E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): Die Kunst des mehrstimmigen Satzes pflegt neuerdings gelehrt zu werden von zwei verschiedenen Ausgangspuncten her: entweder vom Generalbaß oder vom Contrapunct beginnend; jene Art ist unsere bisherige, neuerlich homophon genannte, diese die polyphone (313);
J. Helm, *Die Formen d. mus. Compos.* (Erlangen 1872): Mehrstimmige Tonsätze können so beschaffen sein, daß eine Stimme als Hauptstimme, melodieführend erscheint, während die übrigen Stimmen von untergeordneter Bedeutung sind, nur begleitend auftreten... – oder so, daß alle Stimmen gleichgewichtigen Antheil am Ganzen nehmen, jede Stimme völlig unabhängig von den übrigen eine selbständige Melodie bildet... – Einen Tonsatz der ersten Gattung nennt man Homophonie, einen solchen der zweiten Art Polyphonie (1).

Mit zunehmender Berücksichtigung von außereuropäischer Musik bemühen sich zahlreiche Autoren seit dem frühen 20. Jh. um eine Definition des Begriffs Mehrstimmigkeit und um eine Klassifikation der Arten von Mehrstimmigkeit. Versuche, die Mehrstimmigkeit von der Einstimmigkeit abzugrenzen, hat es freilich auch schon früher gegeben; vgl. z. B.

H. Küster, *Populäre Vorträge über Bildung u. Begründung eines mus. Urtheils* I (Lpz. 1871): Singen alle Stimmen eine Melodie, so kann dies auf derselben Tonhöhe (all' unisono) oder in der höheren und tieferen Octave (all' ottava) geschehen... – Dies ist aber immer noch keine Mehrstimmigkeit. Hierzu gehört ein völliges Abweichen der Stimmen, doch natürlich mit harmonischer Uebereinstimmung (137).

Doch stellte sich das Problem einer Definition des Begriffs Mehrstimmigkeit erst in der Begegnung mit Phänomenen der außereuropäischen Musik, in denen verschiedene Tonhöhen (aber nicht ohne weiteres verschiedene Stimmen im satztechnischen Sinn) zusammen erklingen. Die einen Autoren – zumeist ethnologisch orientierte oder wenigstens interessierte – dehnen den Begriff Mehrstimmigkeit auf alle Phänomene dieser Art aus und unterscheiden allenfalls zwischen einem weiten und einem engen Begriff von Mehrstimmigkeit, so Hornbostel, Stumpf, Adler, Lachmann, Schneider, Handschin und Wiora:

E. v. Hornbostel, *Über Mehrstimmigkeit in d. außereuropäischen Musik*, in: Kongr.-Ber. Wien 1908, subsumiert unter Mehrstimmigkeit außer dem mittelalterlichen discantus und den auf ihn folgenden Arten von Mehrstimmigkeit auch die

Parallelführung der Stimmen in konstantem Intervall, Bordun, Ostinato und Heterophonie (299 ff.);
C. Stumpf, *Die Anfänge d. Musik* (Lpz. 1911), unterscheidet folgende „Gattungen des Musizierens in Hinsicht auf Ein- und Mehrstimmigkeit": 1. Homophonie = Einstimmigkeit. 2. Organum = Singen oder Spielen in Parallelen (wobei das Intervall unverändert bleibt). 3. Bordun- oder Dudelsack- (Orgelpunkt-)weise = das Festhalten eines Tons, während eine andere Stimme die Melodie angibt. 4. Heterophonie = gleichzeitiger Vortrag mehrerer Varianten eines Themas. 5. Polyphonie = gleichzeitiger Vortrag mehrerer verschiedener Melodien, die nur etwa gelegentlich in konsonanten Intervallen oder im Einklang zusammentreffen. 6. Harmonische Musik = die schon im gleichzeitigen Erklingen mehrerer unterschiedener Töne und in der Aufeinanderfolge solcher Tonkomplexe Quellen ästhetischer Lust und Unlust findet (97 ff.). Daß Stumpf nur die 1. Gattung nicht zur Mehrstimmigkeit rechnet, läßt sich aus folgender Formulierung erschließen: Plato gebraucht den Ausdruck Heterophonie „bei der Beschreibung einer gewissen mehrstimmigen Musikübung im alten Griechenland" (59);
G. Adler, *Der Stil in d. Musik* (Lpz. [1911] ²1929): Ich habe keinen Grund, von den von mir aufgestellten drei Arten der Mehrstimmigkeit abzugehen: Heterophonie (im weitesten Sinne als Vorart künstlerischer Mehrstimmigkeit in unserem Sinne), Homophonie (harmonischer Stil mit einer Hauptstimme und den anderen dienenden, harmonisch stützenden, ergänzenden Stimmen), Polyphonie (ideell intendierte und real ausgeführte Vereinigung zweier oder mehrerer selbständig geführter Stimmen) (244);
R. Lachmann, *Musik d. außereuropäischen Natur- u. Kulturvölker* (Bücken-Hdb., 1929) unterscheidet zunächst zwischen abendländischer Mehrstimmigkeit und Mehrstimmigkeit der Naturvölker (vgl. die Unterscheidung von polyodia artificialis und naturalis bei A. Kircher; → *Polyphon, polyodisch* V. (1)) und untergliedert letztere in Parallelen, Wechselgesang, Kanon und Bordun (12–15);
Marius Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* I (Bln 1934): Mehrstimmigkeit... entsteht dadurch, daß einem gegebenen Gesange ein zweiter Gesang, der sich größtenteils aus Vertretungsklängen zusammensetzt, entgegengestellt wird. Ihre Entstehung ist nicht an eine voll ausgebildete tonige Melodik gebunden (vgl. Variantenheterophonie in der Distanzmelodik). Ihre Entwicklung ist aber wesentlich abhängig vom Übergang der Distanzmelodik zur tonalen Melodik... Es ist mehr als wahrscheinlich, daß bei den Völkern der nicht-tonigen Kulturen im Gegensatz zu denen des zweiten Kreises eine bewußte harmonische Mehrklangbildung überhaupt nicht existiert. Die primitive Mehrstimmigkeit der tonigen Kreise hat jedoch alle Anzeichen einer reinen und bewußten Polyphonie... Erst bei einem höheren Stadium dürfte sich mit gewissen Einschränkungen auch ein harmonisches Denken herausbilden, das auf einem gewissen Umdeutungsvermögen der bestehenden und langsam stereotyp gewordenen polyphonen Formeln in harmonische Zusammenklänge beruht (30);
J. Handschin, *Musikgesch. im Überblick* (Luzern 1948), will „den Begriff der Mehrstimmigkeit in einem zugleich allgemeineren und präzisen Sinne nehmen, als ‚Anwendung anderer Zusammenklänge als die Oktave, verbunden mit einer Unterscheidung dieser Zusammenklänge'" (60 f.);
W. Wiora, *Zwischen Einstimmigkeit u. Mehrstimmigkeit*, in: Fs. Max Schneider (Lpz. 1955): Mehrstimmigkeit im weiteren Sinn gibt es in vielen Kulturkreisen der geschichtlichen Welt, von primitivsten Völkern angefangen. Dagegen ist Mehrstimmigkeit als Gemeinschaft verschiedener Stimmen wie als sinnvolle Folge verschiedener Mehrklänge erst im abendländischen Mittelalter entwickelt worden, und vorher gab es nur Ansätze in diese Richtung (321);
das bloße Mitgehen, sei es unisono mit Varianten („Heterophonie") oder in Parallelen... ist Mehrstimmigkeit im weiteren, nicht in jenem engeren Sinne... (ebenda);
Klangliche Zusätze, z. B. Parallelengesang, gehen zwar im jeweils augenblicklichen Klangbild über die Einstimmigkeit hinaus, aber nicht in der sukzessiven Form; sie haben gewöhnlich keine wesentliche Bedeutung für die Gestaltung des zeitlichen Ablaufs. Diese besteht nur in den melodischen Zeitgestalten und ihrer Folge, ohne daß ein Wechsel von Mehrklängen oder ein Zusammenspiel mehrerer Stimmen eine spezifisch mehrstimmige Struktur des Nacheinanders schaffen würde (323);
in Wirklichkeit ist viele Musik weder rein einstimmig noch rein mehrstimmig; es gibt Übergangsformen, die in einer Hinsicht zum ersten, in anderer Hinsicht zum zweiten Bereich gehören. Ein Dudelsackstück mit Melodie und Bordun ist offenbar nicht im selben Grade mehrstimmig wie die Kunst der Fuge. Eine Liedweise aus gebrochenen Akkorden vertritt die spezifischen Möglichkeiten und Eigenwerte der Einstimmigkeit weniger als ein melismatisches Alleluja. Eine Solo-Violinsonate kann in ihrem Vordergrund einstimmig sein, aber wie ein Hintergrund scheint eine mehrstimmige Struktur hindurch. Im geschichtlichen Bereich der Einstimmigkeit sind Mehrklänge und im Reich der Mehrstimmigkeit Einklänge nicht selten (320).

Demgegenüber halten andere – eher historisch-philologisch orientierte – Autoren an einem engen Begriff von Mehrstimmigkeit fest, so Ficker und Eggebrecht:

R. v. Ficker, *Primäre Klangformen* (JbP XXXVI, 1929): wir denken bei der Mehrstimmigkeit vor allem an eine Multiplizität linearer, melodischer Vorgänge; wir stellen uns darunter die geregelte Verbindung mehrerer Stimmen oder Linien vor, durch welche dann erst auch ein klanglicher Vorgang hervorgerufen wird ... unsere Mehrstimmigkeit [ist] ein Kompromiß, hervorgegangen aus dem Ausgleich der heterogen energetischen Erscheinungsformen Klang und Melos. Die Mehrstimmigkeit entsteht also aus der Verschmelzung zweier ursprünglich ganz getrennter musikalischer Vorgänge, eines melodischen einerseits und eines klanglichen andererseits (21 f.);
auch die Lurenmusik [war] ausgesprochene Klangmusik..., aber keine „mehrstimmige" Musik (27);
H. H. Eggebrecht, Art. *Polyphonie*, in: RiemannL, Sachteil (1967): Der gemeinhin ganz unreflektiert gebrauchte Begriff „Mehrstimmigkeit" ist gleichwohl – auch wenn kein anderes Wort zur Verfügung zu stehen scheint – oft problematisch als Bezeichnung außereuropäischer und archaischer Klanggestaltung, die weithin nicht von der Vorstellung einer Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen ausgeht.

Vom terminologischen Gegensatz abgesehen, scheinen aber z. B. Wioras und Eggebrechts Positionen nicht unvereinbar.
Nur einmal belegt ist der Gebrauch von ‚mehrstimmig' im Sinne von ‚mehr als zweistimmig'. Er erklärt sich wohl daraus, daß 2st. Singen im mitteleuropäischen Volksgesang, auf welchen der Begriff angewandt wird, gewöhnlich ein Singen in Terzenparallelen, also keine wirkliche Mehrstimmigkeit, sondern nur eine klanglich verbreiterte Einstimmigkeit ist. Demgemäß liegt auch kein neuer Begriff von Mehrstimmigkeit vor; sondern der herkömmliche Begriff wird nach den Gegebenheiten des Volksgesangs definiert:

R. Geutebrück, *Über d. Mehrstimmigkeit im österreichischen Volksgesang* (Kongr.-Ber. Wien 1927): Mehrstimmig – ich verstehe darunter hier und im folgenden stets „mehr als zweistimmig" – mehrstimmig wird nur der Jodler überall in unserem Alpenlande gesungen; das Lied erklingt im allgemeinen bloß ein- bis zweistimmig (326).

(3) Seit dem letzten Viertel des 18. Jh. ist ‚mehrstimmig' auch im Sinne von ‚MIT MEHR ALS EINER HAUPTSTIMME' belegt. Der Ausdruck kann dabei sowohl speziell auf den kontrapunktisch-polyphonen Satz (Kirnberger, Forkel, Paul, Naumann) als auch allgemeiner auf jeglichen Satz bezogen sein, „in welchem mehrere Melodieen oder Stimmen zugleich ertönen" (Gathy), sei dieser vokal wie z. B. ein Ensemblesatz in der Oper (Rochlitz, Gathy, Dommer) oder instrumental wie alle Sätze, in denen mehrere Stimmen miteinander „concertiren" (Schilling):

J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik* II, 2 (Bln u. Königsberg 1777): Wenn man in einem mehrstimmigen Gesange findet, daß eine oder mehr Stimmen in der Folge in einer anderen Lage und in veränderten Intervallen wieder vorkommen, so ist dies eine Anzeige, daß sie in den doppelten Contrapunct versetzt worden seyn (5);
Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788): ... unter den mehrstimmigen Compositionsarten hauptsächlich die Fuge mit ihren Gattungen... (47);
PaulL (1873), Art. *Mehrstimmig*: dann kann mehrstimmig gleichbedeutend sein mit polyphon, gegenüber einem homophonen Satze;
E. Naumann, *Ital. Tondichter v. Palestrina bis auf d. Gegenwart* (Bln 1876): ...aus einem mehrstimmig componirten Madrigal, oder anderen polyphonen Tonsätzen... (197);
GathyL ([1835] [2]1840): Mehrstimmig nennt man einen Instrumental- oder Vocalsatz, in welchem mehrere Melodieen oder Stimmen zugleich ertönen;
Fr. Rochlitz, *Raphael u. Mozart* (AmZ II, 1799/80): Ich spreche nur... von vielen, besonders mehrstimmigen Theilen seiner Opern (647f. Fußn.);
GathyL, Art. *Finale*: In der Oper besteht das Finale meist aus mehreren aneinandergereihten mehrstimmigen Sätzen von verschiedenem Charakter und verschiedener Tonart und Bewegung, bei welchem die Handlung fortrückt, ohne, wie bei den Arien, durch den Ausdruck der darin enthaltenen Empfindungen aufgehalten zu werden;
A. v. Dommer, *Elemente d. Musik* (Lpz. 1862): ...möge hier genügen, eine Art mehrstimmiger Solosätze, und zwar die grundlegliche, das Duett, einer näheren Betrachtung zu unterwerfen. – In Betreff der äusseren Structur, Anlage des Ritornels, Modulation, Hauptheile und Perioden schliesst es sich im Allgemeinen an die Arie. Sein Wesen aber beruht auf Verbindung zweier Stimmen, von denen jede gleich der anderen Hauptstimme, keine Nebenstimme ist (246);
SchillingE (1837), Art. *Mehrstimmig*: Eine Instrumentalmusik kann nie mehrchörig heißen; aber auch nur dann mehrstimmig, wenn es wirklich concertirende Stimmen sind, wie im Terzett, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Octett u.s.w.

Die Bedeutung des Ausdrucks erhellt gelegentlich aus Angaben wie „nicht bloß der harmonischen Stützung, sondern der Verdeutlichung der Melodie dienend" (Wagner) oder „Heranziehung mehrerer Stimmen zur Darstellung des Gedankens und seiner Verzweigungen" (Schönberg) oder aus der Bezugnahme auf die Fuge (Adorno):

Wagner, *op. cit.* III: Bei der Gedrängtheit und Verstärkung der Motive, wie der Handlungen, können nur Teilnehmer an der Handlung gedacht werden, die aus ihrer notwendigen individuellen Kundgebung einen jederzeit entscheidenden Einfluß auf dieselbe äußern, – also nur Persönlichkeiten, die wiederum zur musikalischen Kundgebung ihrer Individualität einer mehrstimmigen symphonischen Unterstützung, das ist: Verdeutlichung ihrer Melodie, bedürfen, keinesweges aber – außer in nur selten erscheinenden, vollkommen gerechtfertigten und zum höchsten Verständnisse notwendigen Fällen – zur bloß harmonischen Rechtfertigung der Melodie einer anderen Person dienen können (162);
A. Schönberg, *Harmonielehre* (Wien [[3]1922] [4]1949): ...die Mehrstimmigkeit: die Heranziehung mehrerer Stimmen zur Darstellung des Gedankens und seiner Verzweigungen (25);
Th. W. Adorno, *Die Funktion d. Kontrapunkts in d. neuen Musik* (1957), in: *Nervenpunkte d. Neuen Musik* (Reinbek 1969): In den Durchführungspartien der prinzipiell homophonen Werke des Wiener Klassizismus, dort, wo eigentlich thematisches Material „verarbeitet" wird, wo in der Musik etwas geschieht, wo sie nicht bloß Teile aneinanderreiht, sondern sie und das Ganze dialektisch erzeugt, griff man auf die mehrstimmige Behandlung sogenannter thematischer Modelle zurück, wie sie nach langer Vorgeschichte die reife Fugenform beherrschte (70).

Manche Autoren heben emphatisch die hier erörterte Bedeutung durch Epitheta wie ‚wahr' (Bellermann), ‚im eigentlichen Sinn' (Mendel-ReissmannL), ‚prinzipmäßig' (Helmholtz), ‚real' (Halm, Stein), ‚geregelt' (Adler) und ‚kontrapunktisch' (Rufer) gegenüber der weiteren (und wohl auch schon vorherrschenden) Bedeutung „nicht einstimmig" (s. oben (2)) hervor und bezeichnen sie hierdurch zugleich als die „eigentliche":

Bellermann, *op. cit.*: ...mehrstimmige Musik; ein grosser Theil ihrer Wirkungen beruht auf einem gleichzeitigen Erklingen mehrerer nebeneinander geführter Stimmen. Hierin besteht die wahre Mehrstimmigkeit, aber nicht in einer Aneinanderreihung von fertigen Accorden..., sondern die Accorde sind erst die Folge einer gleichzeitigen Verbindung mehrerer melodisch-sangbar geführter Stimmen (S. VIII).
Mendel-ReissmannL (1877), Art. *Mehrstimmig*: Da aber Mehrstimmigkeit im eigentlichen Sinn nur dann entsteht, wenn diese Stimmen auch selbständig geführt sind, nicht wie beim homophonen Satz sich der Oberstimme unterordnen, so bezeichnet man im engeren Sinne nur jene Polyphonie mit mehrstimmig, welche jeder Stimme höchstmögliche Selbständigkeit gewährt;
H. v. Helmholtz, *Die Lehre v. d. Tonempfindungen* (Braunschweig [1863] [6]1913): erste unzweifelhafte Form prinzipmäßig mehrstimmiger Musik [ist] der Diskantus: ganz verschiedene unabhängige Melodien konsonieren. Aus diesem Prinzip ist die eigentliche polyphone Musik hervorgegangen: Verschiedene Stimmen, jede für sich selbständig und eine eigene Melodie tragend, sollten vereinigt werden, so daß sie keine oder wenigstens nur schnell vorübergehende und sich auflösende Mißklänge bildeten. Die Konsonanz an sich war nicht Zweck, sondern nur ihr Gegenteil, die Dissonanz, sollte vermieden werden. Alles Interesse konzentrierte sich auf die Stimmbewegung (400f.);
A. Halm, *Der Führer M. Reger u. d. Ästhetik* (1914), in: *Von Form u. Sinn d. Musik* (Wiesbaden 1978): Einen realen mehrstimmigen Satz zu schreiben, erfordert Geübtheit, Findigkeit, Übersicht, Fähigkeit des Disponierens (276);
E. Stein, zit. unten;
Adler, *op. cit.*: [In der Polyphonie] treffen einzelne Töne der melodischen Komplexe in Konsonanzen bzw. Dissonanzen zusammen, die in ihrer Gesamtheit, in ihrer vertikalen Zusammenstellung einen geregelten mehrstimmigen Satz geben (241);
Das Ausschlaggebende [sc. bei der Polyphonie] ist, daß jede Stimme für sich erkennbar ist und eine in sich befriedigende melodische Führung aufweist. Entspricht diese Haltung den strengen Anforderungen geregelter Mehrstimmigkeit, dann spricht man vom strengen gearbeiteten Stil, vom stile osservato, der strikte alles beobachtet, was die Polyphonie nach hartem Ringen mit der Materie in vollendetster Ausführung, in ebenmäßiger Durchführung der gegenseitigen Ansprüche der Einzelstimmen endlich erreichte (249);

J. Rufer, *Die Kompos. mit zwölf Tönen* (Kassel usf. ²1966): Da die Komposition mit zwölf Tönen, ebenso wie die tonale, auch den mehrstimmigen kontrapunktischen Stil einbezieht – sowohl rein, wie gemischt oder in Synthese mit dem homophonen – ... (52f.).

Der Gebrauch von ,mehrstimmig' im Sinne von ,aus mehreren selbständigen Stimmen bestehend' ist z. B. Schönberg so selbstverständlich, daß er sogar von der „Mehrstimmigkeit" von Akkorden spricht, die dank ihrer Dissonanz als polyphon erscheinen:

op. cit.: Mehrstimmigkeit der Akkorde und wirkliche Polyphonie dienen, richtig verstanden, nicht dazu, ein sonst uninteressantes Stück modern zu machen, sondern das Tempo der Darstellung zu beschleunigen (465);
vgl. E. Stein, *Schönbergs Klang*, in Fs. Schönberg (Wien 1934): hören wir die Dissonanz an sich, so erkennen wir, daß sie farbiger zusammengesetzt ist und aus realeren Stimmen besteht als ein noch so schön gesetzter konsonierender Akkord. – In diesem Sinne ist Schönbergs Klang reale Mehrstimmigkeit (27);
vgl. Adorno, *op. cit.*: in je höherem Grad innerhalb des Akkordes jeder einzelne Ton als selbständiges Teilmoment sich behaupten konnte, anstatt in dem Ganzen der homogenen Klänge zu verschwinden, die mit den einfachsten Obertonkombinationen haushalten, um so polyphoner sind gleichsam die Akkorde in sich selbst geworden (71).

Der Begriff von ,mehrstimmig' im engeren Sinn hängt von der jeweiligen Polyphoniekonzeption ab; bei Schönberg z. B. radikalisiert er sich:

Das Komponieren mit selbständigen Stimmen (1911): Wesen des mehrstimmigen Satzes also: die selbständige Stimme hat die Verantwortung für das formale Geschehen. Die Harmonie ist nur Kontrolle, Geschmackskontrolle (ed. Stephan, AfMw XXIX, 1972, 247).

Gleichwohl bleibt ,mehrstimmig' auch im engeren Sinn weiter als ,polyphon': bei Adorno umfaßt dieser Begriff auch Jalowetz' „Kontrapunkt", in dem – anders als in der „Polyphonie" – Haupt- von Nebenstimmen unterschieden werden:

op. cit.: Grob könnte man sagen, das kontrapunktische Verfahren [im Sinne Jalowetz'] halte inmitten real auskomponierter Mehrstimmigkeit die Idee der liedhaften Melodie und damit eines autonomen Subjekts fest, unterdrücke es nicht durchs Wunschbild vorbürgerlicher Kollektivität (70).

(4) Vor allem im 19. Jh. wird ,mehrstimmig' auch im Sinne von ,AUS MEHR ALS VIER STIMMEN BESTEHEND', ,VIELSTIMMIG' gebraucht, „weil die Vierstimmigkeit als normal gilt" (Mendel-ReissmannL; s. oben I. (4)):

A. André, *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* II (Offenbach 1835): Unter einem mehrstimmigen Satze wird hier jeder Satz verstanden, welcher aus mehr als vier Stimmen besteht (241);
H. Bellermann, *Der Contrapunct* (Bln 1862): Alle mehr als vierstimmige Musik bezeichnet man im Allgemeinen, abgesehen von der Anzahl ihrer Stimmen, mit dem Ausdruck mehrstimmig, vielstimmig, polyphon (291);
Fux geht in seinem *Gradus ad parnassum* nicht über den vierstimmigen Satz hinaus; einige Andeutungen über das Mehrstimmige schienen mir indess nicht ohne Nutzen (XV);
Mendel-ReissmannL (1877), Art. *Mehrstimmig*: Endlich wird diese Bezeichnung [sc. mehrstimmig] nur noch auf die mehr als vierstimmigen Tonsätze angewendet, weil die Vierstimmigkeit als normal gilt.

Dieser – im 20. Jh. nicht mehr geläufigen – Wortverwendung zieht schon SchillingE (1837) ausdrücklich die Bezeichnung vielstimmig vor:

Art. *Mehrstimmig*: Die mehr-, oder eigentlich v i e l stimmige Setzmanier, wie sie bei den Alten in Mode war, und die oft bis zu 48 Stimmen, wie eine solche Messe von Bellabene beweist, sich ausdehnte, ist jetzt ohne Nachtheil für die Kunst nicht mehr im Gebrauch.

Lit.: N. TOMMASEO u. B. BELLINI, Diz. della lingua ital., Turin u. Neapel 1861–79, Art. pieno 27 (1871); J. u. W. GRIMM, Dtsch. Wb., Lpz. 1854–1954 (Quellenverz. 1971), Art. Mehrstimmig (1885), Vielstimmig (1951) u. Vollstimmig (1951); W. OSTHOFF, Das musikdramatische Spätwerk Cl. Monteverdis, Tutzing 1960, 99f.; S. HERMELINK, Dispositiones modorum, Tutzing 1960; DERS., Diskussionsbeitr. in Kongr.-Ber. Cl. Monteverdi e il suo tempo, Venedig, Mantua u. Cremona 1968, 536f.; M. UBERTI u. O. SCHINDLER, Contributo alla ricerca di una vocalità monteverdiana: il „colore", ebenda 519ff.; A. SCHAEFFNER, Variations sur deux mots; polyphonie, hétérophonie, RBM XX, 1966.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1981

Voluntary

engl. voluntary (voluntarie, voluntiere, voluntere), Substantiv zum gleichlautenden Adjektiv, freiwillig, beliebig (seit Ende 14. Jh.), von lat. voluntas, Willen, mit Adjektiv voluntarius, Adverb voluntarie.

Seit Mitte des 16. Jh. ist voluntary eine überwiegend in England gebräuchliche Bezeichnung für ein FREIGESTALTETES KOMPONIERTES ODER IMPROVISIERTES ORGELSTÜCK besonders im Gottesdienst.
(1) Als WERKBEZEICHNUNG ist voluntary erstmals um 1550 belegt.
(2) Der Ausdruck findet sich häufig im Zusammenhang mit Orgelmusik im GOTTESDIENST.
(3) Bis ins 20. Jh. benennt voluntary eine IMPROVISATIONSPRAXIS.
(4) Die begriffliche ABGRENZUNG zu anderen Ausdrücken wie verse oder fugue ist uneinheitlich.
(5) Es begegnen ÜBERTRAGUNGEN AUF ANDERE INSTRUMENTE ODER BESETZUNGEN, auch außerhalb des Gottesdienstes.

Seit Mitte des 16. Jh. dient voluntary als überwiegend in England gebräuchliche Bezeichnung für ein FREIGESTALTETES KOMPONIERTES ODER IMPROVISIERTES ORGELSTÜCK besonders im Gottesdienst. Der Bezug des Ausdrucks auf improvisierte wie auf komponierte Musik ist bis ins 20. Jh. hinein belegt, wenn auch das Verhältnis von Improvisation und Komposition gelegentlich irrtümlich als konsekutive Entwicklung beschrieben wird, auf die in der Gegenwart wieder die „freie Form" folge:

G. Morançon, Art. *Voluntary*, in: *Encyclopédie de la Musique* III (Paris 1961): C'est d'abord une improvisation, plus tard une composition assez souvent de caractère grave et développant un thème libre ou plusieurs thèmes successifs: c'est en tout cas sous cette forme que se présentent la plupart des *voluntaries* du *Thomas Mulliner virginal book*... De nos jours, l'usage du voluntary s'est maintenu vivace chez les organistes, mais sous des formes libres et variées (885 b).

Ein direkter Bezug zur wörtlichen Bedeutung von voluntary im Sinne von Willen ist anfänglich nur vereinzelt belegt. So wird im 18. Jh. die improvisatorische Ausführung aus der Laune („fancy") des Organisten heraus (zum mus. Ausdruck fancy → *Fantasia* III. (1) Exkurs) oder der Aspekt der Freiwilligkeit betont:

GrassineauD (London 1740): VOLUNTARY, that which a Musician plays extempore according to his fancy, before he begins to set himself to play any particular piece, to try the instrument, and to lead him into the piece so to be played (336);
S. Johnson, *A Dictionary of the Engl. Language* (London 1755), Art. *Voluntary*: A piece of musick play'd at will, without any settled rule (II, f. 30B2' a);
vgl. auch HoyleD (London 1770): VOLUNTARY, a piece of Musick played at will, without any settled rule... (112).

Im 19. und 20. Jh. wird die Bezeichnung von der Freiwilligkeit der Ausführung („at the option of the organist") oder der Art der mus. Gestaltung abgeleitet:

Th. Busby, *A complete Dictionary of Music* (London 1801): The voluntary was originally so called, because its performance, or non-performance, was at the option of the organist (zit. nach *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, Art. *Voluntary*, Bd. XIX, 755 a);
ders., *A Mus. Manual* (London 1828), Art. *Voluntary*: An extempore organistic performance, introduced in the service of parochial churches. The *Voluntary* derives its name from the circumstance of its performance having originally been a free offering of the organist (185);
W. Parratt, Art. *Voluntary*, GroveD IV (London u. New York 1890): The name given to the pieces of organ-music played before, during, and after Divine Service; and possibly derived from the fact that from their not forming a part of the regular service, it was optional with the organist to play them or not (339 a f.);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1964), Art. *Voluntary*: As is suggested by the name, voluntaries originally were pieces in a somewhat freer style than was common in the period in question (for a term of similar connotation, see Fantasia)... It goes without saying that voluntaries were frequently improvised (811 a f.);
LarousseD (Paris 1957), Art. *Voluntary*: Mot anglais désignant un solo d'orgue qu'on peut jouer „à volonté", autrement dit un morceau de musique qui ajoute de l'éclat à une cérémonie religieuse sans se rattacher directement au culte (II, 490 b);
The New HarvardD (Cambridge, Mass.1986), Art. *Voluntary*: The musical term is derived from one of the word's general definitions [sc. des *Oxford Engl. Dictionary*, Bd. XII, Oxford 1933, Art. *Voluntary*, 303 b]: „growing wild or naturally; of spontaneous growth." It was applied in this sense to musical improvisations (928 a f.).

Die wohl erst im 19. Jh. aufkommenden Begriffsbildungen Cornet-, Trumpet- oder Flute-Voluntary beziehen sich auf die seit dem 18. Jh. häufig in Titeln vermerkten Orgelregistrierungen für die Oberstimme, nicht auf entsprechende Instrumente (vgl. Cox, Bd. I, 228 u. 249):

Ch. Burney, *Six Cornet Pieces with an introd. for the Diapason and Fuge* (publ. 1751), Nr. 1: *Introd. and Cornet piece (Voluntary) in E minor* (zit. nach Routh 1973, 254);
J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London [1776] ²1875) XX, Kap. 192: ...he affected in his voluntaries that kind of practice on single stops, the cornet and the vox-humana for instance, which puts the instrument almost on a level with the harpsichord; a voluntary of this kind being in fact little more than a solo for a single instrument, with the accompaniment of a bass... (884 a);

Parratt, Art. *Voluntary*, loc. cit.: These [sc. „pieces of organ music"] took the form of highly embellished versions of Hymn-tunes, Diapason pieces, Trumpet voluntary, Introduction and fugue, Cornet voluntary, with half-comic ‚echoes' on the ‚Swelling Organ' (339 b);
The New HarvardD (Cambridge, Mass. 1986), Art. *Voluntary*: Exploitation of organ stops led to standard types such as the diapason voluntary and the cornet or trumpet voluntary... (928 b); siehe aber den titelbezogenen Eintrag *Trumpet Voluntary*: „A work often played in an arrangement for trumpet, organ, and drums and misattributed to Purcell" (881 b); vgl. dazu Ch. L. Cudworth, *Some New Facts about the Trumpet Voluntary*, The Mus. Times XCIV, 1953, 401 ff., u. Cudworth, Fr. B. Zimmerman, *The Trumpet Voluntary*, ML XLI, 1960, 342 ff.

(1) Voluntary ist als WERKBEZEICHNUNG belegt erstmals in Verbindung mit einem 34taktigen frei komponierten und teilweise fugierten Stück von R. Allwood sowie einem siebentaktigen Stück von R.[?] Farrant aus dem zwischen 1550 und 1575 zusammengestellten Mulliner Book, das vorwiegend liturgische Orgelmusik mit Repertoire aus der ersten Hälfte des 16. Jh. enthält (Nr. 17, 13 u. Nr. 20, 18; ed. Stevens, Musica Britannica I, London 1951).
Mit Ausnahme von O. Gibbons *In nomine* (vor 1625), das nach Aitken (1936, 251 b) den Hinweis „A Voluntary of 2 p[ar]ts vpon a Playn songe" aufweist, begegnet der Ausdruck in der Bedeutung einer Oberstimme zu einem Cantus firmus wohl nur metaphorisch wie in einem Vergleich des Geistlichen J. Jewel:

A replie unto M. Hardinges answeare (1565): This is the plaine song, and may well stand for the ground: the rest is altogether descant and vaine voluntary, and the most part out of tune (zit. nach *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, Art. *Voluntary*, Bd. XIX, 755 a).

Im Gegenteil verweist voluntary auf cantus firmus-freie Musik und steht demzufolge Ausdrücken wie „plainesong" und „descant" (→ *Discantus* II. (3)) gegenüber:

Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke* (London 1597) III: ...to make two parts vpon a plainesong is more hard then to make three partes into voluntary... ...I will set downe those rules which may serue him both for descant and voluntary... (126).

H. Purcell bezeichnet seine Sammlung *Select Preludes or Volentarys for the Violin* (London 1704) auf der Titelseite als „Florishes" (vgl. M. Tilmouth, Art. *Flourish*, New GroveD, London ²2001, Bd. IX, 23 a f.). Im 19. Jh. gilt voluntary als spezifisch engl. Ausdruck für Stücke mit charakteristischer Vorspielfunktion:

Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877): Präludium, franz.: *Prélude*, engl.: *Voluntary*, Vorspiel; heisst das Tonstück von unbestimmter Form, mit dem grössere Formen von mehr feststehender Construktion eingeleitet werden (157).

Außerhalb des angloamerikanischen Sprachraums wird die Bezeichnung nur selten herangezogen. So verwendet Gl. Tetley den Ausdruck für sein auf Fr. Poulencs Konzert für Orgel, Streichorch. u. Pauke (1938) basierendes einaktiges Ballett *Voluntaries* (Stuttgart 1973), das sich nach eigener Aussage aus einer „series of linked voluntaries" zusammensetzt (zit. nach: G. Baskerville, Art. *Voluntaries*, in: *International Dictionary of Ballet* II, Detroit, London u. Washington, D. C. 1993, 1511 b).

(2) Der Ausdruck begegnet häufig im Zusammenhang mit Orgelmusik im GOTTESDIENST und bezeichnet Stücke während des anglikanischen Gottesdienstes, die keine feste Position in der Liturgie haben:

J. Clifford, *The Divine Services and Anthems...* (London 1663), *Brief Directions...: The First Service in the Morning.*
After the Psalms a *Voluntary* upon the Organ alone...
After the Blessing... a *Voluntary* alone upon the Organ...
At Evening Service.
After the Psalms a *Voluntary* alone by the Organ (o. S.);
HoyleD (London 1770), Art. *Voluntary*: ...it is often applied to the pieces played at church between the psalms and first lesson (112).

Bezogen auf die einleitende Funktion vor „song" oder „lesson" (Lesung) im Gottesdienst wird voluntary seit Mitte des 16. Jh. in Anlehnung an lat. praeludium und prooemium im Sinne von Einleitung erklärt und mit flourish (Fanfare, Verzierung) in Verbindung gebracht (→ *Praeambulum* I. (1)–(2) u. II. (1)):

Th. Cooper, *Thesaurus linguae* (London 1565): *Præludo...* To play before: in musike to play a voluntary before the songe...
Præludium... in musike a voluntarie before the songe: a floorish... (f. EEEee 4 a);
Th. Thomas, *Dictionarium Linguae Lat. et Anglicanae* (London 1587): *Præludium...* in musicke a voluntary before the song: a floorish, preamble... (f. Zz vj a);
J. Florio, *Queen Anna's new world of words...* (London 1611): *Preludio*, a proheme in Musike, a flourish or voluntarie before a song or any musike (397 b);
R. Cotgrave, *A dictionarie of the French and Engl. tongues* (London 1611), Art. *Prelude*: ...in Musicke, voluntarie before a lesson. etc. (f. Sss' a);
Th. Blount, *Glossographia* (London 1656): Preludium... In musick, a *voluntary* before the Song, a flourish, or preamble... (f. Hh 6' b);
E. Coles, *An Engl. Dictionary* (London 1676): *Prelude, -dium...* (in Musick) a Voluntary or flourish before a song or lesson (f. Gg a).

W. Tans'ur definiert Voluntary im 18. Jh. als „Piece of Harmony" und verweist explizit auf die Extempore-Praxis (zit. unten, (3)):

Compleat Melody (London ³1736), Vorw.: I cannot omit speaking in the *praise* of that most Heavenly and Laudable Custom perform'd on the *Organ*, just before the *first Lesson*, (which Piece of *Harmony* is commonly called a *Voluntary*;)

by which we are supposed to be prepared for the Admission of those *Divine Truths* we are going to receive... (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary, Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 415 a).

J. Hawkins beschreibt voluntary rückblickend als „slow solemn movement“:

Memoirs of Dr. William Boyce, Vorw. zu W. Boyce, *Cathedral Music* (London ²1788): In parish churches the voluntary between the psalms and the first lesson was anciently a slow solemn movement, tending like the Sanctus in choral service, to compose the minds of the hearers, and to excite sentiments of piety and devotion (I, iii, Anm.).

Wohl erst im 20. Jh. wird zusätzlich zwischen den Bezeichnungen „In-“, „Middle-“ und „Out-voluntary“ im Blick auf die Stellung im Gottesdienst differenziert:

RiemannL, *Sachteil* (Mainz ¹²1967), Art. *Voluntary*: Innerhalb des anglikanischen Gottesdienstes bezeichnet Voluntary Kompositionen und Improvisationen zu Beginn und nach dem Service (In-voluntary, Out-voluntary), früher auch vor der Predigt (Middle-voluntary)... (1056 a);
The Oxford Engl. Dictionary (Oxford ²1989), Art. *voluntary*: A piece or solo, usually consisting of two or more movements, played upon the organ before, during, or after any office of the Church; also, the music for this.
in-, out-voluntary, those respectively played at the beginning and close of a religious service (Bd. XIX, 755 a).

(3) Mit voluntary wird eine IMPROVISATIONSPRAXIS bezeichnet, was im 18. Jh. zur expliziten Betonung des Extempore-Spiels (→ *Improvisation* I. (3) u. II. (2)) führt:

J. Kersey, *A New Engl. Dict.* (London 1702): A *Voluntary*, that which a Musician plays extempore (f. Kk c; vgl. Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary*..., Cambridge 1995, 414 b, mit weiteren ähnlichlautenden Belegen);
N. Bailey, *Dictionarium Britannicum* (London 1730): A *Voluntary* (in *Musick*) that which a Musician plays *Extempore*, according to his Fancy, at his beginning to play (f. 8 S' a);
W. Tans'ur, *Compleat Melody* (London ³1736): A *Voluntary*, is an Extempore Air, *Prelude*, *Interlude*, or *Symphony*; play'd either before, or in the middle, or at the End of a Piece of *Musick*, to ornament, or grace it; most respective to the *Organ*, *Harpsicord*, &c. (zit. nach Strahle, *An Early Music Dictionary*, loc. cit., 415 a);
Th. Dyche u. W. Pardon, *A New General Engl. Dictionary* (London ²1737): *Voluntary*... in *Musick*, is an overture or descant made extempore, or airs plaid without having been wrote down or precomposed (f. 5 P 4' b);
GrassineauD (London 1740): zit. oben, I.;
HoyleD (London 1770), Art. *Voluntary*: Also it is used before he begins to play any particular Composition, to try the instrument, and to lead him into the Key of the piece he is going to perform (112).

Andere verweisen darauf, daß viele sogenannte Voluntaries aufgrund der Improvisationspraxis nicht notiert überliefert sind:

Ch. Burney [?], Art. *Voluntary* [um 1805], in: *The Cyclopaedia*, Bd. XXXVII, hg. von A. Rees (London 1817–18 [nachträgliches Titelbl. datiert 1819]): ...a piece played by a musician extempore, according to his fancy. This is often used before he begins to set himself to play any particular composition, to try the instrument, and to lead him into the key of the piece he intends to perform...
In these performances, we have frequently heard great players produce passages and effects in fits of enthusiasm and inspiration, that have never appeared on paper (o. S.).

H. Riemann definiert Voluntary als Improvisation und Capriccio (→ *Capriccio* I.–II.) sowie als „freies Orgelvorspiel“:

RiemannL (Lpz. ⁶1905), Art. *Voluntary*: ...so viel wie Improvisation, besonders freies Orgelvorspiel (1418 a); in d. Ausg. Lpz. ⁸1916 ergänzt durch „Improvisation (= *Capriccio!*)“ (1197 b).

(4) Die begriffliche ABGRENZUNG zu anderen Ausdrücken ist uneinheitlich. Von der Restauration im Jahre 1660 bis zur Mitte des 18. Jh. ist ein unterschiedsloser Gebrauch der Begriffswörter verse und voluntary belegt, wobei die so bezeichneten Gattungen als freie Instrumentalstücke beide eine enge Verbindung zur Orgelmusik der anglikanischen Liturgie aufweisen; so gibt es etwa bei Th. Tomkins und J. Blow keinen musikalischen Unterschied zwischen den Verse und Voluntary genannten Stücken. Stilistisch grenzen sie sich wiederum beide beispielsweise von „Prelude“ durch überwiegend imitative Abschnitte ab (vgl. Cox 1989, Bd. I, 173).
Bezogen auf die kompositorische Gestaltung mit fugierten, imitierenden Abschnitten wurden im 18. Jh. vereinzelt Fugues als Voluntaries bezeichnet wie etwa Händels *Six Fugues or Voluntary's for the Organ or Harpsichord* op. 3 (London 1735).
Seit dem 17. Jh. werden Präludium, Fantasie (fancy), Fuge, Ricercar und Toccata in paralleler Bedeutung herangezogen:

Th. Mace, *Musick's Monument* (London 1676) III, Kap. 7: This First *Long*, and *New Fashion'd* kind of *Prælude*, or *Fancy*, (being *Plain-Way-Tuning*, in the Nature of *Voluntary-Play*) may seem to be several *Short Ones Joyn'd together*... (255);
[J. Chr. Pepusch], *A short Explication of such Foreign Words*... (London 1724): RICERCATE, is a Kind of Extempory Prelude or Overture, the same as we call a *Voluntary* (64);
J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London [1776] ²1875) XIV, Kap. 130: Exercises of this kind on the organ are usually called Toccatas...; and for want of a better word to express them, they are here in England called Voluntaries (623 b);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Voluntary*: Pièce de clavier de forme fuguée, ou même fugue, dans l'école anglaise (485 b);
LarousseD (Paris 1957), Art. *Voluntary*: Ceux [sc. Voluntaries] qui figurent dans le livre d'orgue de Mulliner... ou dans l'œuvre de Byrd, de Bull, de Gibbons, de Tomkins, de Purcell ou de Blow, développent le plus souvent un sujet libre (*point*) ou plusieurs sujets successifs en style d'imitation. En fait, ils diffèrent peu des fantaisies et, le plus souvent, peuvent être joués également sur des

instruments à cordes pincées, bien que parfois l'usage de l'orgue ou l'emploi de certains jeux soient spécifiés. Mais, quel que soit leur mouvement, ils présentent un caractère de gravité qui les rend propres à être utilisés dans le culte. Cet usage, bien attesté, s'est maintenu jusqu'à nos jours... (II, 490 b);
G. Morançon, Art. *Voluntary*, in: *Encyclopédie de la Musique* III (Paris 1961): Très proche du prélude ou de la fantaisie, le voluntary, au XVIe siècle, témoigne d'une proche parenté avec la musique de clavécin, voire avec celle de luth, tandis qu'au XVIIe siècle il subit l'influence de la musique instrumentale symphonique et, s'orientant vers elle, peut même prendre l'apparence d'un *solo* de trompette avec accompagnement de cordes, hautbois et basson, formule alors très en faveur (885 b);
RiemannL, *Sachteil* (Mainz [12]1967), Art. *Voluntary:* Daneben wurde Voluntary vom 16.–19. Jh. synonym für Improvisation gebraucht..., im engeren Sinne für improvisierte oder komponierte Praeludien... (1056 a);
The International Cyclopedia of Music and Musicians, hg. von O. Thompson (New York [9]1964), Art. *Voluntary:* An introductory performance on the organ, either extemporaneous or otherwise; also a species of toccata, generally in two or three movements, calculated to display the capabilities of the instrument and the virtuosity of the performer (2333 a).

(5) Die Bezeichnung Voluntary begegnet überwiegend im Repertoire der nach der Restauration 1660 entstandenen eigenständigen englischen Orgelmusik, die sich zu diesem Zeitpunkt von der Musik für Cembalo abgrenzte. Es sind jedoch auch ÜBERTRAGUNGEN AUF ANDERE INSTRUMENTE ODER BESETZUNGEN belegt; zudem wird gelegentlich auch die Aufführung außerhalb des Gottesdienstes genannt:

J. Playford, *An Introd. to the Skill of Musick* (London [7]1674): ...but ending his excellent Voluntary with some choice Fancy upon this *Phrygian Mood*, the Kings passions were altered... (60 f.);
Ch. Burney, *The present State of Music in France and Italy* (London 1773): ...I had the pleasure to hear his excellency perform on the harpsichord, of which instrument he is an able master; he played voluntaries for a considerable time, in which he discovered much skill in modulation... (189).

Händel stellt die Ausführung seiner *Six Fugues or Voluntary's for the Organ or Harpsichord* op. 3 (London 1735) frei, ebenso J. Nares in den *Six fuges with Introd. Voluntary's, for the organ or harpsichord* (London 1772). Auch Saiteninstrumente werden als Instrument für die Ausführung genannt, etwa in H. Purcells *Select Preludes or Volentarys for the Violin* (London 1704) oder J. Walshs *Voluntaries* für Violine im frühen 18. Jh. (vgl. Williams 1968, 8). Th. Mace beschreibt das erste Stück einer „Suit of Lessons" für Laute in *Musick's Monument* (London 1676, II, Kap. XXIV) als eine „Art Voluntary":

I will *now* set you a *Sett*, or a *Suit of Lessons*, (as we commonly call *Them*) which may be of any *Number*, as you please, yet commonly are about *Half a Dozen*.
The First always, should begin, in the Nature of a *Voluntary Play*, which we call a *Præludium*, or *Prælude* (120);
...after they have *Compleated Their Tuning*, They will... fall into some kind of *Voluntary*, or *Fansical Play*, more *Intelligible*... (128).

In einem Roman aus der Mitte des 19. Jh. erregt das Spiel einer „voluntary" auf dem Klavier die Aufmerksamkeit von Passanten:

W. M. Thackeray, *Vanity Fair* (London 1848), Kap. XLVIII: ...and sitting down to the piano, she rattled away a triumphant voluntary on the keys, which made the people pause under her window to listen to her brilliant music (ed. Shillingsburg, New York u. London 1989, 432).

Selbst eine Verwendung des Ausdrucks im militärischen Bereich ist belegt:

R. Holme, *The Academy of Armoury*... [III] (Chester 1688) III, Kap. 19: The seuerall Beates or points of warre are these... 4. A Voluntary before the March (zit. nach *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford [2]1989, Art. *Voluntary*, Bd. XIX, 755 a).

Singulär ist im 20. Jh. die Gleichsetzung von voluntary mit Chorstücken wie Anthems oder die Beziehung auf Transkriptionen:

BakerD (New York [3]1923), Art. *Voluntary*: ...also occasionally applied to an anthem or other choral piece opening the service (223 f.);
HarvardD (Cambridge, Mass. [2]1969), Art. *Voluntary*: Voluntaries were and still are frequently improvised, and during the late 19th and early 20th centuries they often degenerated into transcriptions from anthems, oratorios, and instrumental works, a practice that by now has fortunately almost vanished through the efforts of contemporary composers of voluntaries... (921 a).

Lit.: J. T. AITKEN, The Voluntary: 1550 and after, The Mus. Times LXXVII, 1936; J. WILLIAMS, Roger North on Music, London 1959; P. Fr. WILLIAMS, The Engl. Organ and its Music under the First Four Georges, Diss. Cambridge 1962; DERS., Art. Voluntary, MGG XIV, Kassel 1968; DERS., Some Interesting Organ Terms - 6: Voluntary, The Mus. Times CVII, 1966; J. CALDWELL, Engl. Keyboard Music before the Nineteenth Cent., Oxford 1973; DERS., Art. Voluntary, New GroveD, London 1980; DERS. Art. Voluntary, New GroveD, London [2]2001; Fr. ROUTH, Early Engl. Organ Music from the Middle Ages to 1837, London 1973; G. COX, Organ Music in Restoration England, 2 Bde, New York 1989; B. COOPER, Engl. Solo Keyboard Music of the middle and late Baroque, New York 1989; BR. SCHILLING-WANG, Art. Voluntary, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. IX, Kassel u. Stuttgart 1995.

Peter Overbeck, Karlsruhe 2005

Walzer

Das deutsche Verb walzen geht auf die indogermanische Wurzel vel (‚drehen') zurück und hat – bevor es auf eine spezifische Form des Tanzens bezogen wird – unterschiedliche Bedeutungsebenen (vgl. J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* XIII, Lpz. 1922, Art. *walzen*, 1409–1416). Als intransitives Verb meint walzen ‚sich drehend hin und her bewegen', ‚in zirkulierender Bewegung sein' (Rad, Planeten) oder auch ‚rollen' und wird in diesem Sinne Mitte des 18. Jh. auf einen Paartanz im Tripeltakt übertragen, als dessen wesentlichstes und somit begriffsprägendes Moment die auszuführenden Drehungen angesehen werden; um eine doppelte Drehbewegung handelt es sich, insofern sie von den jeweils tanzenden Paaren um die eigene Achse, von diesen sodann im kreisförmigen Vorwärts auch räumlich vollzogen wird. Freilich bleibt die Choreographie des mit Walzer bezeichneten Tanzes – wie dessen Abgrenzung von verwandten Tänzen – zunächst eher vage und unklar. Wortgeschichtlich spätere Bedeutungen von walzen (‚auf Wanderschaft sein' bzw. ‚schlendern') oder andere Verwendungsformen (intransitiv als ‚sich wälzen', transitiv als ‚etwas wälzen', und – als Ableitung vom Substantiv Walze – im Sinne von ‚etwas walzen') spielen in bezug auf die Tanzbezeichung keine Rolle (ibid., 1416–1418).

Die bislang frühesten Belege für eine tanzbezogene Verwendung des Begriffs walzen stammen aus zwei Wiener Komödien von J. Kurz (genannt Bernardon). Eine Arie in dessen *Der auf d. neue begeisterte u. belebte Bernardon* (1754) enthält nach einer aufzählenden Reihung von Tanzformen, die dem Publikum zweifellos geläufig waren, bei der dialektgefärbten Verszeile „bald walzen umatum [sc. herum]" auch das erste mit dem Ausdruck verknüpfte Musikbeispiel (*Dtsch. Komödienarien 1754–1758*, Bd. I, hg. von R. Haas, Publ. d. Ges. zur Herausgabe d. Denkmäler d. Tonkunst in Österreich XXXIII/1 [= Bd. LXIV], Wien 1926, 18). Nach Flotzinger (1998, 1880) findet sich der Ausdruck walzen auch in Kurz' Komödie *Bernardon auf d. Gelsen-Insul* [sc. Stechmückeninsel] (1754; Datierung nach *Joseph Haydn Werke*, Reihe XXIV, Bd. 2: *Textbücher verschollener Singspiele*, hg. von G. Thomas, München 1989, X). In substantivischer Form als Walzen begegnet das Wort wenig später in einer Handschrift des Wiener Sprachforschers J. Popowitsch (vgl. unten, III. (3)(a)), der als Merkmal des entsprechend bezeichneten Tanzes hervorhebt: „Der Tänzer und die Tänzerinn... drähen sich beständig. Man redet so: *Er walzet sie, sie walzen sich*" (*Vocabula austriaca et styriaca*, hs. um 1760; Wien, Österreichische Nationalbibl., Cod. 9504/65, f. 206). Die angeführten Belegstellen lassen sich als Hinweise auf eine österreichische (möglicherweise Wiener) Begriffsprägung lesen; unzweifelhaft ist jedenfalls ihre Herkunft aus dem oberdeutschen Sprachraum.

Neben dem zunächst eher gebräuchlichen Substantiv Walzen findet die von ihm (wie vom Verb walzen) abgeleitete Tanzbezeichnung Walzer Eingang. Auch eine adjektivische Verwendung ist belegt (walzender Tanz). Vom Tanz wird die Bezeichnung Walzer auf das ihn begleitende Musikstück übertragen. Das jeweils Gemeinte ergibt sich aus dem Kontext und liegt nicht immer so auf der Hand wie im Falle des Geständnisses eines Rezensenten der AmZ (I, 1798/99), er sei „weder ein großer Liebhaber von Walzern noch vom Walzen" (888). Das Verb walzen – das bis weit ins 19. Jh. hinein gebräuchlich ist, dann jedoch allmählich aus dem Sprachgebrauch verschwindet – ist auch allgemeiner als „Bezeichnung... für ‚t a n z e n' im Volke" nachweisbar (Mendel/ReißmannL XI, Bln 1879, Art. *Walzer*, 261).

Das Begriffswort Walzer geht mit dem kulturellen Transfer des entsprechend bezeichneten Tanzes und seiner Musik als Fremd- und Lehnwort in viele andere Sprachen ein (engl. waltz, älter auch valze, waltze, valtz, walse [vgl. *The Oxford Engl. Dictionary* XIX, Oxford ²1989, 863 b]; franz. valse, älter vereinzelt auch waltzer; ital. vàlzer, älter auch walser, vàlzero, waltz u. valz [vgl. *Vocabolario della Lingua Ital.* IV, Rom 1994, 1098 a]; span. u. schwedisch vals; nld. wals, polnisch walc, auch walec u. walcer; serbokroatisch valcer).

I. Das tanzbezogene Verb walzen sowie die Substantive Walzen und Walzer für einen spezifischen, im deutschen Sprachraum spätestens in den 1790er Jahren weithin etablierten Paardrehtanz lassen sich zwischen 1760 und um 1800 in unterschiedlichen Quellentypen vielfach nachweisen. Sie sind IN DEN ALLGEMEINEN SPRACHGEBRAUCH EINGEGANGEN, BEVOR ALS WALZER BETITELTE MUSIKSTÜCKE VERBREITUNG FINDEN.

(1) Obrigkeitliche Tanzverbote sehen das Walzen als FORM EINES ANSTÖSSIGEN UND SCHÄNDLICHEN VOLKSVERGNÜGENS.

(2) In moralisierenden, vor allem an eine weibliche Leserschaft sich wendenden Schriften wird der Walzer als UNSITTLICHER UND WOLLUST FÖRDERNDER PAARTANZ abgelehnt.

(3) Ärztliche Ratgeberliteratur untermauert eine gängige Vorstellung, wonach der Walzer eine DIE GESUNDHEIT BEEINTRÄCHTIGENDE, JA TÖDLICHE LEIDENSCHAFT ist.

(4) Belegstellen in Memoirenliteratur und Reiseberichten erlauben Rückschlüsse auf die VERWURZELUNG IN DER ALLTAGSKULTUR SOWIE EINE REGIONALE PHASENVERSCHIEBUNG BEI DER VERBREITUNG des mit Walzen oder Walzer bezeichneten Tanzes.

II. Die Tanzbezeichnung Walzer entfaltet im Lauf ihrer Verwendung VIELSCHICHTIGE BEDEUTUNGSEBENEN.
(1) Bei der Verwendung des tanzbezogenen Verbs walzen und seiner begrifflichen Ableitungen schwingt die Vorstellung von (kreisender) BEWEGUNG UND GESCHWINDIGKEIT vom Moment der Begriffsprägung an mit.
(2) Um 1800 setzt eine UNTERSCHEIDUNG ZWISCHEN LANGSAMEM UND SCHNELLEM TANZ (sogenannter Wiener Walzer) ein.
(3) Fallweise synonyme oder Differenzen benennende Verwendungen von Walzer machen eine KLARE ABGRENZUNG VON VERWANDTEN TÄNZEN UNMÖGLICH wie (a) DEUTSCHER, (b) ALLEMANDE, (c) SCHWÄBISCHER, (d) LÄNDLER, (e) SCHLEIFER, (f) DREHER oder (g) LANGAUS.
(4) Die sich entwickelnde Idee vom Walzer als eines originär und spezifisch deutschen (Volks-)Tanzes findet in der Etikettierung NATIONALTANZ Ausdruck.
(5) In Auseinandersetzung damit wird im französischen Schrifttum verschiedentlich die VOLTE ALS ÄLTERE FORM UND URSPRÜNGLICHER NAME des Walzers behauptet.
(6) Einige Walzerformen eigenen Namens sind MIT DEM ZIEL GESELLSCHAFTLICHER AUFWERTUNG ODER CHOREOGRAPHISCHER ABWECHSLUNG KREIERTE TÄNZE.
(7) Im Vormärz wird Walzer als ein den bürgerlichen Alltag überhöhendes, Herrschaftsverhältnisse stabilisierendes Phänomen bewertet und von daher mit POLITISCHEM ESKAPISMUS in Verbindung gebracht.

III. Von Beginn des 19. Jh. an erfährt auch die musikalische Gattungsbezeichnung Walzer BEDEUTUNGSERWEITERUNGEN.
(1) Nach nur vereinzelter Verwendung zuvor ist eine signifikante VERBREITUNG DER BEZEICHNUNG IM TITEL VON MUSIKDRUCKEN UM 1800 auszumachen.
(2) Die frühesten musiklexikalischen Belegstellen für den Begriff Walzer verstehen unter diesem eine im Gestus heitere KLEINFORM DER TANZMUSIK IM TRIPELTAKT.
(3) Im Ausdruck WALZERKETTE findet die Ausweitung der formalen Anlage des Walzers Benennung.
(4) Der musikbezogene Begriff Walzer besitzt in der ersten Hälfte des 19. Jh. WERTENDE KONNOTATIONEN.
(5) Im von R. Schumann 1834 geprägten Gegensatzpaar „Fußwalzer" (Strauß) und „Herzwalzer" (Chopin) wird die in der Folge übliche SCHEIDUNG VON SOGENANNTEM TANZ- UND KONZERTWALZER begrifflich zugespitzt.

I. Das tanzbezogene Verb walzen sowie die Substantive Walzen und Walzer für einen spezifischen, im deutschen Sprachraum spätestens in den 1790er Jahren weithin etablierten Paardrehtanz lassen sich zwischen 1760 und um 1800 in unterschiedlichen Quellentypen vielfach nachweisen. Sie sind IN DEN ALLGEMEINEN SPRACHGEBRAUCH EINGEGANGEN, BEVOR ALS WALZER BETITELTE MUSIKSTÜCKE VERBREITUNG FINDEN. Auffällig ist eine im letzten Jahrzehnt des 18. Jh. zunehmende Dichte von Begriffsbelegen. Dabei wird häufig darauf abgehoben, daß mit Walzer ein Tanz bezeichnet wird, der weithin etabliert ist und sich enormer Popularität erfreut. Um 1790 wird die „jezt so allgemeine Walzerperiode" mit einem (damals noch relativ singulären) Walzer-Musikdruck begrüßt (*Anleitung so viel Walzer man will mit Würfeln zu componiren ohne mus. zu seyn oder Compos. zu wissen*, Bln [um 1790]); 1792 vermeldet ein seinerzeit tonangebendes Gesellschaftsmagazin, in Berlin seien „die Walzer, und nichts als Walzer, jetzt so sehr Mode, daß man beym Tanze auf nichts sonst sieht; nur Walzen muß man können, und alles geht gut" (Anon., *Briefe über Berlin* [8. Brief, 18. 10. 1791], Journal d. Luxus u. d. Moden VII, 1792, 113); ebenfalls 1792 bezeichnet ein in Tübingen erscheinendes, „Teutschlands Töchtern geweihtes" Periodikum den Walzer als „Lieblingstanz" der Deutschen und weibliche „Lieblingsleidenschaft" (M. A. E[hrmann]., *Ueber weibliche Beschäftigungen. Fortsezzung*, Amaliens Erholungsstunden III/3, 1792, 277 f.); 1795 berichtet ein Reisender aus Wien: „Der Walzer... ist übrigens der Lieblingstanz aller Stände" ([Fr. Schulz], *Reise eines Liefländers von Riga nach Warschau*, Bln 1795–97; zit. nach Witzmann 1976, 51); 1795 ist der Walzer in den Augen eines anderen Autors ein „immer noch [sic] sehr beliebter Tanz" (G. U. A. Vieth, *Versuch einer Encyklopädie d. Leibesübungen* II: *System d. Leibesübungen*, Bln 1795, 342); 1796 sieht eines der weitverbreiteten Taschenbücher im Walzer ein „Mode-Vergnügen" und konkretisiert: „In der That sind, in vielen deutschen Provinzen, die bereits eingeführten schöneren Tänze durch ihn verdrängt worden" (*Der Walzer*, in: J. G. Jacobi, *Taschenbuch für d. Jahr 1796*, Königsberg u. Lpz. o. J. [1795/96], 195 u. 208); 1800 unterstreicht ein Tanzführer, daß der Walzer „anjetzo so allgemein geliebt wird und der Modetanz ist" (J. H. Kattfuß, *Taschenbuch für Freunde u. Freundinnen d. Tanzes* I, Lpz. 1800, 154); im Dezember des gleichen Jahres spricht ein Rezensent in Leipzig von „der grossen Liebe zum Walzer, die unter uns herrscht" (AmZ III, 1800/01, 178). Daß sich der Walzer – wie diese ausgewählten Belege zeigen – offenbar großer Beliebtheit erfreute, kontrastiert auffallend mit dem Umstand, daß er ein zugleich „oft und laut verschrieener Tanz" war (Vieth, *Versuch*..., loc. cit., 342). Wo die Begriffe walzen, Walzen und Walzer zwischen 1760 und um 1800 im tanzbezogenen Schrifttum Verwendung finden, geschieht dies jedenfalls mit überwiegend negativen Konnotationen.

(1) Die frühesten Belege für den Begriff walzen bzw. dessen Ableitungen finden sich in obrigkeitlichen Tanzverboten, die den entsprechend bezeichneten Tanz als FORM EINES ANSTÖSSIGEN UND SCHÄNDLICHEN VOLKSVERGNÜGENS attackieren und verbieten. Solche Dekrete sind für Bayern (1760) sowie die Herrschaftsgebiete der Fürstbischöfe von Würzburg (1765) und Fulda (1767) überliefert:

Dekret d. Bayerischen Kurfürsten (15. 12. 1760): Demnach Wir zuverläßig berichtet worden, wasmassen auf dem Land schier durchaus von denen Bauerssöhnen und Knechten, dann denen Töchtern und Mägden die sogenannte deutsche, walzende, auch schutzende Tänze mit solcher Ausgelassenheit und frechen Gebärden aufgeführt werden, daß selbe all schuldige Ehrbarkeit zu allgemeiner Aergerniß übersteigen. So befehlen Wir euch, solche scandalose Tänze... abzustellen (zit. nach: G. Döllinger, *Sammlung d. im Gebiete d. inneren Staats-Verwaltung d. Königreichs Bayern bestehenden Verordnungen* XIII/2, München 1839, 1422); das Wort schutzend wird hier in der Bedeutung „einen in die Höhe werfen" verwandt (vgl. J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* IX, Lpz. 1899, 2128);
Würzburger Tanzverordnung (18. 6. 1765): Uns ist von mehreren Orten her die misfällige Anzeige geschehen, wasmaßen die Gott und seinem heiligen Dienst gewidmeten Sonn- und andere besonders zu feyern gebothene hohe Festtäge... mit üppigem Aufspielen, Tanzen und Springen auf eine recht ärgerliche Art entheiliget werden, wodurch vielen anderen sündhaften Unordnungen Thür und Thor geöffnet... wird... [Deshalb] befehlen Wir hiemit gnädigst und ernstlichst, daß dahier in unsrer fürstlichen Residenzstadt Wirzburg, desgleichen auch auf dem Land... erstens auf allen Sonntägen des ganzen Jahrs, nicht weniger auf den von der katholischen Kirch angesetzten vornehmsten Festtägen... alles Musiciren und Tanzen in den Wirthshäusern und bey sonstigen offentlichen Zusammenkünften gänzlich eingestellet seyn und unterbleiben; zweytens aber auf den übrigen Feyertägen des Jahrs zwar eine ehrbare Musik und Tanz, jedoch nicht ehender, als nach geendigten Gottesdienst... verstattet; dabey aber drittens die ärgerlichen Walz- und Schleifertänze ein- für allemal gänzlich verbothen seyn und bleiben sollen (zit. nach: *Sammlung d. hochfürstlich-wirzburgischen Landesverordnungen* II, Würzburg 1776, 813 a f.);
Fuldische Tanzverordnung (4. 12. 1767): Auf besondern gnädigsten Befehl *Celsissimi Nostri* Hochfürstlichen Gnaden wird anmit der mit ärgerlichen Ausschweifungen zeithero eingeführte, und fast unter die Jugend auf der Straße gediehene Walzer- auch sonst genannte Schleifer-Tanz durchgängig in sammtlichen Hochfürstlichen Landen verbotten; Dergestalten zwar, daß, wofern ein Wirth, oder Hausvatter solchen Tanz in seiner Behausung aufführen zu lassen, und die Musikanten solchen aufzuspielen sich erkühnen, der Wirth und Hausvatter in fünf Gulden, weniger nicht die Musikanten in fünf Gulden Herrschaftlicher Strafe unnachsichtlich verfallen seyn, die Tänzer aber eine besondere Ahndung zu gewärtigen haben sollen (Stadtarch. Fulda, Verordnungssammlung 1767 XII 4).

Diese Dekrete stehen in einer jahrhundertelangen Tradition kirchlicher und obrigkeitlicher Tanzverbote: den „ärgerlichen Ausschweifungen" zugerechnet zu werden, ist kein Spezifikum bloß der sogenannten „Walz- und Schleifertänze" (zu dieser in zwei der angeführten Quellen benutzten synonymen Wendung siehe unten, II. (3)(e)). Die terminologiegeschichtliche Bedeutung der Dekrete erschließt sich eher indirekt und in der Zusammenschau. Erstens belegen sie den relativ großen Verbreitungsgrad eines „walzenden" Tanzes bereits in den 1760er Jahren (primär offenbar im ländlichen Raum und in unteren sozialen Schichten), und dieser scheint, zweitens, unter dieser Bezeichnung auch allgemein bekannt, denn die obrigkeitlichen Anweisungen dürften sich in Hinsicht auf den zu verbietenden Tanz der den Adressaten geläufigen Begrifflichkeit bedient haben. Zurückzuweisen ist die von R. Voß geäußerte Ansicht, beim Ausdruck Walzen für eine spezifische Form des Drehtanzes handele es sich um eine obrigkeitliche Wortschöpfung:

Der Tanz u. seine Gesch. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie (Bln 1869): [Ältere Tanzverordnungen] sprechen zumeist gegen das „U m s c h w e i f e n" und „V e r d r e h e n"... Es ist... klar, daß d i e o b r i g k e i t l i c h e n V e r o r d n u n g e n s e l b s t d e m T a n z e d e n N a m e n g a b e n, welchen sie, weil die Tanzenden sich im Kreise herum drehten, und aus der a l t h e r g e b r a c h t e n „gehörigen Gestalt und Lage brachten", untersagten, nur daß sich der Sprachgebrauch später nicht des Wortes „Umschweif" oder „Verdrehen", sondern des für die Sache gleichbedeutenden Wortes „W a l z e n" bemächtigte... Es wäre nicht das erste Mal, daß irgend welche Sache den ihm vom Gegner angehängten Spottnamen angenommen hätte, und der Name, sowie der Gegenstand des Aergers oder Spottes, den Spötter lange Zeit überlebte (135 f.).

Einige aus der zweiten Hälfte des 16. Jh. stammende Tanzverordnungen, die sich gegen das „scheußliche V e r d r e h e n" (Oberlausitz 1551) wenden, finden sich auszugsweise in Fr. M. Böhmes *Gesch. d. Tanzes in Deutschland* dokumentiert (Lpz. 1886, I, 115). Ein Nürnberger „Verpodt" aus dieser Zeit etwa weist Tanzende an, sich „allen Herumschwingens und Verdrehens... gänzlich [zu] enthalten" (114), eine Prenzlauer Hochzeits-Verordnung von 1555 mahnt, „im Verdrehen und Umschweifen Zucht und Maß" zu halten (117). In solchen älteren Drehtänzen können Vorformen des späteren Walzers vermutet werden, ohne daß sich dies stichhaltig belegen ließe. Festzuhalten gilt es jedenfalls, daß das, was im Walzer zum Begriff erhoben wird – die von tanzenden Paaren ausgeführten Drehbewegungen –, nicht erst mit ihm Gegenstand von Attacken ist. Die Ansicht kirchlicher und weltlicher Obrigkeiten, daß mit dem Walzer „sündhaften Unordnungen Thür und Thor" geöffnet seien (um eine Formulierung des oben zitierten Würzburger Dekrets aufzugreifen), findet ihren unmißverständlichen Ausdruck im Falle einer 1781 abgehaltenen Landsgemeinde (Versammlung der Stimmberechtigten) des alten Landes Schwyz, auf der die Walzer als „Huren Tänze" bezeichnet und verboten werden, wovon der Schwyzer Pfarrer und bischöfliche Kommisar Th. Fassbind in einem Chronistenbericht Mitteilung macht:

Religions-Gesch. d. Kantons Schwyz III (hs. nach 1808), Kap. *Umständlichere Nachrichten über gewisse Exzessen vom Tanzen*: In den 80. Jahren [um 1780] wurde durch einen fremden Herren-Knecht eine Art zu tanzen eingeführt, die der wakere Alte Sibner Suter im Mutathal öfentlich an der Landsgemeind [am Rand vermerkt: 1781] Huren Tänze genennt, und auf dero gänzlichs Verboth gedrungen. Man heißt sie Walzertänz, das ist der Knab und die Weibs-Person umschlagen einander, Angesicht gegen Angesicht gewandt, da folgen Küße, halten einander fest, Leib an Leib etc. Es wurde zwar auf eine kurze Zeit unter 50 Gl. Buß verbothen, weil aber Herren-Buben wider die erste das Gesaz übertretten und nicht gestraft wurden, ward das Ärgernuß bald wider allgemein... (Stiftsarch. Kloster Einsiedeln, f. 316 f.).

Um „übertriebner Ergötzung... angemeßene Schranken" zu setzen, beschließt die Schwyzer Landsgemeinde am 29. 4. 1792 erneut, daß „das Walzen... des gäntzlichen verbotten seye" (Landsgemeindeprotokollbuch, Staatsarch. d. Kantons Schwyz, Cod. 285, p. 406). Solche regional begrenzten Walzerverbote finden Widerhall in zeitgenössischen, gegen diesen Tanz eingestellten Publikationen:

Der Walzer, in: J. G. Jacobi, *Taschenbuch für d. Jahr 1796* (Königsberg u. Lpz. o. J. [1795/96]): Ich wünschte..., daß die Nachricht von jenem Verbot des Cantons Schwyz überall sich ausbreitete; nicht in Rücksicht auf den Walzer allein, sondern wegen des rühmlichen Beispiels von einer wahrhaft väterlichen Sorgfalt der Obern für die Gesundheit der ihnen anvertrauten Bürger, und von einer strengen Wachsamkeit über das Anständige, und selbst über das S c h ö n e in den Volksbelustigungen (194).

(2) In moralisierenden, vor allem an eine weibliche Leserschaft sich wendenden Schriften wird Walzer als UNSITTLICHER UND WOLLUST FÖRDENDER PAARTANZ abgelehnt. So bemerkt C. G. von Zangen, Verfasser der ersten eigenständigen Publikation, die den Begriff Walzen im Titel trägt, gleich zu deren Beginn und seine „verehrungswürdigen Leserinnen" ansprechend, daß er „eine Art des Tanzes tadle, der die meiste[n] unter Ihnen mit Wonne und Seeligkeit füllt" (*Etwas über d. Walzen*, Wetzlar 1782, 5). Nach Zangens Dafürhalten gebe kein anderer Tanz in solchem Maß „Anlaß zu unanständigen Vorgängen" wie der Walzer:

Man hat mir... den Vorwurf gemacht, daß der in Frage seyende Tanz gewiß nicht bey allen, und wenigstens nicht bey allen Frauenzimmern die Gelegenheit zu unanständigen Regungen und der Grund unreiner Erschütterungen seye, und wenn er es bey manchen seye, es der Menuet und Contretanz mit gleichem Recht seyn könnten... Das leztere... leugne ich... um deswillen, weil nach der Natur und Beschaffenheit beyder Tänze, jenes nur beym Schleifer und nicht beym Contretanz eintreten kan, ob ich gleich dieses zugebe, daß die Leidenschaft überhaupt durch alles Tanzen einen ungleichen Schwung nehmen und auf eine entfernte Art der Anlaß zu unanständigen Vorgängen werden kan, da solches doch gewiß durch den Walzer näher bewirkt werden wird (11 ff.).

Die mit dem Ausdruck Walzen in dieser Schrift verbundenen Konnotationen sind durchweg negativ. Im wesentlichen wird darauf abgehoben, daß sexuelle Begierden geweckt werden, wenn die tanzenden Paare „fest und nah einander in den Armen" halten und „in dem erhitzendsten Taumel dahin rollen" (14; Zangen zitiert hier aus einer zeitgenössischen, mit den gemachten Angaben nicht zu entschlüsselnden Veröffentlichung über das „Teutschtanzen", ein in walzerbezogenen Texten häufiger belegbares Synonym; vgl. unten, II. (3)(a)). Zangens Pamphlet enthält eine Reihe von „Bemerkungen unserer Lieblings-Schriftsteller" (6), durch die er seine moralischen Bedenken gegen das Walzen gestützt sieht. In diesem Zusammenhang verweist er auf die folgenden Stellen in zwei der damals populärsten literarischen Texten (wobei in zuerst zitierter Quelle der Ausdruck Walzer nicht fällt, im Sinne Zangens – und vermutlich der Zeit generell – ist dieser Tanz hier aber gemeint):

S. von La Roche, *Gesch. d. Fräuleins von Sternheim* (Lpz. 1771): Der tiefste Schmerz war in meiner Seele, als ich sie [das Fräulein von Sternheim]... mit dem Fürsten und mit andern Menuette tanzen sah. Aber als er sie um den Leib faßte, an seine Brust drückte und den sittenlosen, frechen Wirbeltanz der Deutschen mit einer aller Wohlstandsbande zerreißenden Vertraulichkeit an ihrer Seite daherhüpfte – da wurde meine Stille Betrübnis in brennenden Zorn verwandelt (München 1985, 174);
Goethe, *Die Leiden d. jungen Werther* (Lpz. 1774): Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben, und mit ihr herumzufliegen wie Wetter, daß alles rings umher vergieng und – Wilhelm, um ehrlich zu seyn, that ich aber doch den Schwur, daß ein Mädchen, das ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem andern walzen sollte, als mit mir..., du verstehst mich (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche* I/8, Ffm. 1994, 48).

Die Ansicht, daß es sich bei Walzer um einen sinnlich aufreizenden und also sittlich gefährdenden Tanz handele, findet sich bis um 1800 häufig formuliert und schreibt sich dem Begriff in dieser ersten Phase seiner Verwendung ein. Es ist die den Walzer charakterisierende körperliche Nähe der Tanzpartner, die die selbsternannten Wächter über Sitte und Moral thematisieren und problematisieren. So zählt eine Autorin in ihrer Attacke gegen den „Lieblingstanz" der Deutschen einige – ihr angeblich zu Gehör gekommene – Kritikpunkte auf, die „jedes feinfühlende Frauenzimmer vom *Walzen* zurükschrökken" dürften:

M. A. E[hrmann]., *Ueber weibliche Beschäftigungen. Fortsezzung* (Amaliens Erholungsstunden III/3, 1792): 1) Erwekke d i e s e r Tanz [sc. der Walzer] auch in dem unschuldigsten Herzen die meisten Begierden, besonders da, wo er so abscheulich e n g geschlossen getanzt wird, wie es leider zur Schande der jungfräulichen Sittsamkeit izt Mode ist! 2) Sei es für ein sittsames Mädchen herabsezzend, erniedrigend, sich wegwerfend, leichtsinnig, unkeusch, wenn sie sich gutwillig in diese vertraute und unsittliche Stellung schmiege. 3) Sündigten Manche ohne es zu wissen, und

ermunterten den frechgesinnten Jüngling oft im Taumel gereizter Sinnlichkeit zu Anträgen, die ihre Unschuld und ihren guten Namen untergaben. 4) Sei es sehr ekelhaft, so nahe die Ausdünstungen eines jeden Lüstlings einsaugen zu müssen (277).

Eine andere, primär einer weiblichen Leserschaft zugedachte Veröffentlichung der Zeit zählt „den Walzer-Tanz unter die schädlichsten Mißbräuche" (*Der Walzer*, in: J. G. Jacobi, *Taschenbuch für d. Jahr 1796*, Königsberg u. Lpz. o. J. [1795/96], 195), und es heißt dort weiter:

Ferner sah ich auf den m e i s t e n Bällen, daß der walzende Tänzer seine Tänzerinn ganz umfaßt, umschlungen hielt; beide oftmahls Knie an Knie, Brust an Brust, eine Gruppe mit einander machten, worin man auf einem Gemählde ein wollüstiges Umarmen zweyer Liebenden erkennen würde. Ist es nicht von einem, auch wohlerzogenen Jüngling zu viel begehrt, daß er bei solchen Lockungen unempfindlich bleiben solle? Wird er nicht mit dem reizenden Mädchen in nähere Vertraulichkeit zu kommen suchen, dessen Athem ihn anweht, von dessen heißen Wangen er den Wiederschein [sic] fühlt, dessen Herz so gut als an dem seinigen klopft? Wie erst? Wenn ein frecher, abgefeimter Wollüstling das Mädchen so in seiner Gewalt hat... im Taumel der schnellen Bewegung, von Tanz und Musik umrauscht, ihrer nur halb mächtig, was soll die unerfahrene Unschuld sichern? Wird sie gleich ihrem Tänzer nicht zur Beute, so hat dieser doch einem andern die Eroberung leichter gemacht... Leider giebt es... Mütter die Menge, die nicht allein ihr halb erwachsenes Mädchen zum Walzer anführen; sondern in Gegenwart ihrer Kinder, von denen sie doch Ehrfurcht erwarten, sich selbst auf die unanständigste Art herumschleudern lassen (201 ff.).

(3) Unter den frühen Belegstellen für die tanzbezogenen Ausdrücke Walzen bzw. Walzer finden sich nicht wenige, die den entsprechend bezeichneten Tanz eine DIE GESUNDHEIT BEEINTRÄCHTIGENDE, JA TÖDLICHE LEIDENSCHAFT nennen. Es ist die den namensgebenden Kern des Tanzes ausmachende, nach Dafürhalten manches Zeitgenossen allzu rasche Drehbewegung (vgl. im weiteren dazu unten, II. (1)), die für diverse Krankheitssymptome und eine erhöhte Mortalität verantwortlich gemacht wird:

C. G. von Zangen, *Etwas über d. Walzen* (Wetzlar 1782): Verzeihen Sie mirs, meine liebenswürdige[n] Freundinnen, wenn ich unmöglich darin etwas der gesunden Vernunft angemessenes finden kann, wenn man sich nach einer wilden rauschenden Musik herumreissen und jeder Ecke des Tanzsaals preis geben läßt... Eben dadurch erhält dieser Tanz [sc. der Walzer] so viel der Gesundheit schädliches, eben dadurch wird er für so manches edle Geschöpfe Tod, für so Manche unheilbare Krankheit und frühzeitige Verwesung (6 f.).

Gestützt werden solche Ansichten von ärztlicher Ratgeberliteratur, die mahnend darauf hinweist, daß das Walzertanzen gesundheitliche Schädigungen verursache (vgl. etwa auch J. E. Wetzler, *Über d. Einfluß d. Tanzes auf d. Gesundheit nebst Verhaltensregeln*, Landshut 1801):

S. J. Wolf, *Beweis daß d. Walzen eine Hauptquelle d. Schwäche d. Körpers u. d. Geistes unserer Generation sey. Deutschlands Söhnen u. Töchtern angelegentlichst empfohlen* (Halle [2]1799; Erstauflage unter d. Titel *Erörterung d. wichtigsten Ursachen d. Schwäche unsrer Generation in Hinsicht auf d. Walzen*, Halle 1797): So heilsam aber eine den Kräften des Körpers angemeßne Bewegung ist, um die Ordnung in der thierischen Oekonomie zu erhalten, so nachtheilig für Körper und Geist muß eine allzuheftige seyn, zu welchen ich das starke Tanzen, besonders das sogenannte Walzen rechne. Diese gewaltsame Körper und Geist zerrüttende Bewegung wird leider fast von dem ganzen weiblichen Geschlechte sehr geliebt (14);
...viele unterliegen der Gefahr, welcher sie sich durch jenen Parforcejagdähnlichen Tanz Preis geben, oder legen im Frühlinge ihres Lebens den Grund zu einem siechen Körper... Mir selbst sind verschiedene junge Leute, sowol männlichen als weiblichen Geschlechts bekannt, die für jene Vergehung nur allzusehr büßen müssen; und dennoch sieht man täglich so viele Bachantinnen mit entstellten vom Blut strotzenden Angesicht, mit keuchenden Athem und triefenden Schweisse, jenem zerstörenden Vergnügen keine Grenzen setzen und ihre Gesundheit zu Grunde richten. Die Wirkungen des Walzens sind aber den übrigen Theilen des Körpers nicht weniger nachtheilig. Durch jene gewaltsame Kreisbewegung wird die Anhäufung eines erhitzten scharf gewordenen Bluts in den Gefäßen des Kopfs vergrößert, es entstehen daher Kopfweh, Schwindel, Schlaflosigkeit, mancherley Krämpfe, Schwäche des Gesichts, Augenentzündung, die leicht in Vereiterung übergehen, und wenn das Gleichgewicht nicht bald wiederhergestellt wird, Schlagfuß, Blindheit und Taubheit (26 ff.; vgl. R. Haas, *Gegen Walzer u. Walzen. Eine verschollene Kampfschrift aus d. Zeit Mozarts*, in: Mozart-Jb. 1955, 154 ff.).

In einem vor diesem Hintergrund konträren, positiveren Verwendungszusammenhang erscheint der Ausdruck Walzer bei G. U. A. Vieth (*Versuch einer Encyklopädie d. Leibesübungen* II: *System d. Leibesübungen*, Bln 1795), der die Tanzkunst generell als „Königinn unter den Leibesübungen" bezeichnet (286) und in seiner erklärenden Aufzählung „beliebter" und verbreiteter Gesellschaftstänze auch auf den Walzer zu sprechen kommt (342 f.).

(4) Belegstellen in Memoirenliteratur und Reiseberichten erlauben Rückschlüsse auf die VERWURZELUNG IN DER ALLTAGSKULTUR SOWIE EINE REGIONALE PHASENVERSCHIEBUNG BEI DER VERBREITUNG des mit Walzen oder Walzer bezeichneten Tanzes. Da eine systematische Auswertung der beiden angesprochenen Quellentypen im Hinblick auf eine Verwendung der hier behandelten Begriffe noch aussteht, kann freilich nur umrissen werden, welchen terminologie- (wie sach-) geschichtlichen Aussagewert sie haben. Im Falle von Nachweisen des tanzbezogenen Tätigkeitsworts walzen sowie der Ausdrücke Walzen und Walzer in Erinnerungen, die in der Rückschau geschrieben worden sind, gilt es jeweils zu erörtern, inwieweit die authentische oder eine später eingeführte Begrifflichkeit verwendet

wird. So benutzt Goethe in seinen 1814 erschienenen Erinnerungen an sein Straßburger Studienjahr 1770/71 das Verb walzen bzw. das Substantiv Walzen; beide dürfen insofern als Begriffe der Zeit angesehen werden, als sie auch in seinem 1774 erschienenem Roman *Die Leiden d. jungen Werther* nachzuweisen sind (zitiert oben, I. (2); zur Verwendung der Tanzbezeichnung Allemande sowie der Synonyme Walzen und Drehen in diesem Zusammenhang vgl. unten, II. (3)(b) u. (f)):

Aus meinem Leben. Dichtung u. Wahrheit III (Tübingen 1814): Es sei mir erlaubt... des Tanzes zu erwähnen, an den das Ohr, so wie das Auge an den [sic] Münster, jeden Tag, jede Stunde in Straßburg, im Elsaß erinnert wird... in Straßburg regte sich bald [sc. nach Goethes Ankunft], mit der übrigen Lebenslust, die Taktfähigkeit meiner Glieder. An Sonn- und Werkeltagen schlenderte man keinen Lustort vorbei, ohne daselbst einen fröhlichen Haufen zum Tanze versammelt, und zwar meistens im Kreise drehend zu finden. Ingleichen waren auf den Landhäusern Privatbälle, und man sprach schon von den brillanten Redouten des zukommenden Winters. Hier wäre ich nun freilich nicht an meinem Platz und der Gesellschaft unnütz gewesen; da riet mir ein Freund, der sehr gut walzte, mich erst in minder guten Gesellschaften zu üben, damit ich hernach in der besten etwas gelten könnte. Er brachte mich zu einem Tanzmeister... [Diesem sowie dessen beiden Töchtern gelang es], mir nach und nach das Walzen und Drehen einzulernen... (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche* I/14, Ffm. 1986, 424 ff.);
Die Allemanden, das Walzen und Drehen war Anfang, Mittel und Ende. Alle waren zu diesem Nationaltanz aufgewachsen... Friederike... war sehr erfreut, an mir einen geübten Partner zu finden. Wir hielten meist zusammen, mußten aber bald Schicht machen, weil man ihr von allen Seiten zuredete, nicht weiter fortzurasen (502).

Während demnach in den frühen 1770er Jahren im Elsaß das Walzen sowie die entsprechende Tanzbezeichnung verbreitet zu sein scheinen (ja im gesamten süddeutschen Raum, wie die oben, besonders unter I. (1) angeführten Quellenbelege vor und um diesen Zeitraum nahelegen), ist der Walzer etwa in Danzig in den frühen 1780er Jahren noch kein Begriff, folgt man den in großem Abstand entstandenen Jugenderinnerungen der 1766 geborenen Johanna Schopenhauer:

Jugendleben u. Wanderjahre (Braunschweig 1839): Alles, im häuslichen wie im geselligen Leben, gestaltete sich weit abweichend von dem jetzt Üblichen, auch die höchste Jugendfreude, der Tanz; schwerlich würde eine unsrer jetzigen eleganten Tänzerinnen den langweiligen Vandalismus eines damaligen Balles... ertragen, und gewiß schenken alle dem Andenken ihrer... Großmütter noch jetzt ihr innigstes Mitleid, wenn sie erfahren, daß damals keine tanzende Seele bei uns weder an Walzer noch Dreher, noch Gallopade dachte. Diese Tänze gehören dem südlichen Deutschland an, und hatten zu dem eisigen Gestade der Ostsee und der Weichsel noch nicht den Weg gefunden (zit. nach d. Ausg. *Jugendleben u. Wanderbilder*, hg. von W. Drost, Barmstedt 1958, 143).

Als Zeugnisse einer gegen Ende des 18. Jh. zunehmenden Schärfung des ethnographischen Blicks von generell hohem kulturgeschichtlichen Interesse, können auch Reiseberichte Aufschlüsse über die Verwendung musikalischer Termini bieten. Die beiden im Folgenden zitierten Ausschnitte aus Berichten Arndts über eine 1798/99 unternommene Fußreise durch Deutschland, Italien und Frankreich sind bedeutsame Belege für die Ausdrücke walzen bzw. Walzer, weil sie anschaulich den jeweiligen Rahmen schildern, in dem die entsprechend bezeichnete und ausführlich charakterisierte Art des Tanzens zur Aufführung kommt; angesprochen wird zudem die soziale Herkunft der Tänzerinnen und Tänzer. Darüber hinaus benennt das zweite Zitat den Transfer des Walzers aus dem deutschen Kulturraum ins nachrevolutionäre Paris und die damit einhergehende Übernahme der deutschen Tanzbezeichnung ins Französische (vgl. dazu unten, II. (5)):

E. M. Arndt, *Bruchstücke aus einer Reise von Baireuth bis Wien im Sommer 1798* (Lpz. 1801): Der Regen... trieb mich in das Dorf Bubenreuth, eine kleine halbe Meile von Erlangen. Hier war ein Leben! Alles hallte und knallte von klappernden Krügen... Es war Burschenwelt aus Erlangen da, und da ist es laut. Daß die Musik, eine wahre Klappermusik, auch noch drein orgelte... versteht sich von selbst auf Dörfern, wo Burschen hausen... Viele Mädel gab es dort auch; denn wo das Aas ist, da sammeln sich die Adler... So ward denn von 5 Uhr Nachmittags bis Mitternacht, daß ich der Gesellschaft beywohnte, geschliffen und gewalzt... Die Tänzer faßten das lange Kleid der Tänzerinnen, damit es nicht schleppte und zertreten ward, weit hinauf, klemmten sie in dieser Verhüllung, die beyde Körper unter Eine Decke brachte, so dicht als möglich gegen sich, und so ging das Gedrehe in den unanständigsten Stellungen fort; die haltende Hand lag hart auf den Brüsten und machte kleine lüsterne Eindrücke; die Mädchen waren dabey wie Tolle und Hinsinkende anzusehen. Bey den Umwälzungen an der abgewandten Lichtseite gab es dabey keckere Eingriffe und Küsse. Ländlich sittlich; so schlimm ist es nicht, wie es aussieht, ruft man: ich aber begreife nun sehr wohl, warum man hie und da im Schwaben- und Schweitzerlande den Walzer verboten hat. Für mich war dieser Narrentanz des Lebens indessen eine ganz lustige Unterhaltung (68 f.);
ders., *Reisen durch einen Theil Teutschlands, Ungarns, Italiens u. Frankreichs in d. Jahren 1798 u. 1799* IV (Lpz. ^{2}1804): Man liebt [im Pariser Elysée-Garten im Sommer 1799] diese Walser [sic]... leidenschaftlich, und sie wechseln regelmäßig mit den Quadrillen, und noch jetzt können die Augen und Herzen nicht satt davon werden. *Une walse! Oh, encore, une walse!* Hört man alle Augenblicke rufen. Diese Liebe zum Walzer, und die Nationalisierung dieses teutschen Tanzes ist ganz neu. Erst seit diesem Kriege ist er mit dem Tabakrauchen und andern gemeinen Moden gewöhnlich geworden. Man ist wenigstens so gnädig und herablassend geworden, die Schönheit des teutschen Walzers und der teutschen Mädchen sich gefallen zu lassen. Die Tänzer sind hier junge Leute alles Standes, junge Kaufleute und Schreiber, Officiere, Angestellte, Fremde, die zum Vergnügen hier einige Wochen leben, und Andre; die Tänzerinnen sind meistens Freudenmädchen der zweiten Ordnung, und zwar die jüngsten und hübschesten... Wie gefährlich sind die reitzenden Nymphen... in diesen Tänzen, wie verführerisch in den geschmackvollen und leichten Gewändern

und den zarten Bewegungen und Schwingungen der schlanken Leiber! Nie ist dies aber mehr der Fall, als bei dem Walzer, dessen Geheimnisse sie gut einstudirt haben. Eine meistens üppige und weichliche Musik begleitet diese hinsinkenden, in einander fließenden und ohnmächtigen Bewegungen, und ist dies oft blos wie ein fernes Rieseln und Flöten. Die fliegenden Brüste, die schmachtenden Augen, das Taumelnde und Satte, mit dem magischen Scheine der Lichter und dem Wiederscheine [sic] der grünen Blätter begleitet, haben so viel Weichlichkeit und Wohllust [sic], daß man unter den Zuschauern manchen Seufzer und manches leise Ach! vernimmt. Sie fühlen zum Theile, wie es ist, und ein artiger Mann, der mit seinem niedlichen Weibe einmal neben mir saß, und mit dem ich schon mancherlei Worte gewechselt hatte, sagte: „Wenn ich eine Tochter von sechszehn [sic] Jahren hätte, würde ich sie nicht hierher führen." (195 f.).

II. Die Tanzbezeichnung Walzer entfaltet im Lauf ihrer Verwendung VIELSCHICHTIGE BEDEUTUNGSEBENEN.

(1) Bei Verwendung des tanzbezogenen Verbs walzen und seiner begrifflichen Ableitungen schwingt die Vorstellung von (kreisender) BEWEGUNG UND GESCHWINDIGKEIT vom Moment der Begriffsprägung an mit. Auffallend ist, daß bis ins frühe 19. Jh. exakte bzw. eingehendere choreografische Angaben über den Walzer – bezüglich etwa der Körperhaltung, Schrittfolge, räumlichen Bewegung und Geschwindigkeit der Ausführung – fast völlig fehlen. Konkreteres hierzu findet sich erst, als der Walzer in die Reihe der in Tanzlehrbüchern erläuterten, mithin kanonisierten Gesellschaftstänze aufgenommen wird (was erst geschieht, nachdem er längst ein verbreiteter Modetanz ist). Die Beschreibung des Walzers, wie sie 1795 G. U. A. Vieth gibt, ist für diese Zeit in ihrer Ausführlichkeit jedenfalls noch singulär (die dabei erwähnte, dem eigentlichen Tanz vorgeschaltete Form einer Promenade ist in Quellen selten belegbar – also wohl eher untypisch – und scheint auf einer älteren Tanzpraxis zu beruhen; vgl. hierzu im weiteren Fr. D. Gräters Bemerkungen über den Schleifer von 1794, zit. unten, II. (3)(e)):

Versuch einer Encyklopädie d. Leibesübungen II: *System d. Leibesübungen* (Bln 1795), Abschn. *Walzer*: Die Tour besteht in einem Kreise oder einer [durch die Räumlichkeit bedingten] länglichrunden Figur, welche so lange man Lust hat, durchtanzt wird. Zuerst führt der Tänzer seine Dame in dieser Figur am Arme herum, bald aber umfassen sich beyde und setzen die Bewegung fort, indem sie sich um sich selbst herumdrehen. Bey diesem Tanze ist alles kreisförmig-wirbelnde Bewegung, alles dazu geschickt, Taumel zu erregen und die Sinne zu verführen. Es können viele Paare hinter einander herumwalzen, welches sich gut ausnimmt, wenn alle richtig in der Peripherie des Kreises bleiben... Die Versetzung der Füße beym Walzen hat einige Schwierigkeit. Die *Pas* des Tänzers und der Dame müssen in einander greifen, damit sich ihre Beine nicht stoßen oder verwickeln (341 f.).

Mit der hier getroffenen Aussage, beim Walzer sei „alles kreisförmig-wirbelnde Bewegung", findet sich der vokabulare Bedeutungskern des entsprechend bezeichneten Tanzes einmal mehr benannt. Solche, in choreografischer Hinsicht freilich vage Umschreibungsweisen sind immer wieder auszumachen, wo von Walzen die Rede ist. Die der tanzbezogenen Verwendung vorausgehenden Bedeutungsvarianten des intransitiven Verbs walzen (vgl. oben, Vorspann) können dabei durchklingen (weitere Belegstellen siehe oben, I. (2)–(4)):

Goethe, *Die Leiden d. jungen Werther* (Lpz. 1774): Und da wir nun gar an's Walzen kamen, und wie die Sphären um einander herumrollten, giengs freylich anfangs... ein bisgen bunt durch einander. Wir waren klug und liessen sie [sc. die anderen Paare] austoben (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche* I/8, Ffm. 1994, 48); eine „Sphärenbewegung des Walzers" erwähnt auch ein mit „S." signierter Aufsatz *Ueber Tanzmusik u. ihren Werth* (AmZ XII, 1809/10, 578).

Das Moment subjektiv gefühlter, rauschhafter Schnelligkeit ist der Tanzbezeichnung Walzen von Beginn an eingeschrieben; nicht nur die in Zusammenhang mit ihr gebrauchten Worte wirbeln, rasen, toben etc. legen das nahe. In dem eben zitierten Roman Goethes sind es für Werther glückselige Momente, mit Lotte beim Walzen „herum zu fliegen wie Wetter, daß alles rings umher vergieng" (ibid.). Daß das „Walzen die heftigste Gattung des Tanzes" sei, galt den Zeitgenossen vor 1800 offenbar mehrheitlich als ausgemacht (Bemerkung in einem Brief D. Veits an Rahel [spätere Varnhagen], 16. 1. 1794; zit. nach *Rahel-Bibl.*, Rahel Varnhagen Gesammelte Werke VII/1, hg. von K. Feilchenfeldt u. a., München 1983, 120; zuvor hatte Rahel ihrem Jugendfreund Veit berichtet: „Ja, ich walze." Sie lerne es neuerdings in Tanzstunden. Es bereite ihr Vergnügen, doch sei der Tanz „so maschinel, daß Sie endlich nichts denken, und sehen – als die Stube im gräßlichsten Kreisen"; ibid., 78). Es ist vor diesem Hintergrund bemerkenswert, daß sich in der Rückschau die Ansicht durchsetzt, die frühe Form des Walzers sei von durchweg gemütlich-gemächlichem Charakter gewesen, was nicht bloß auf eine faktische – und häufig mit Kritik bedachte – Beschleunigung des entsprechenden Tanzes, sondern auch auf historische Veränderungen im Tempobewußtsein zurückgeführt werden muß (zu der in beiden folgenden Belegen auf den Walzer bezogenen Etikettierung Nationaltanz vgl. unten, II. (4)):

Fr. M. Böhme, *Gesch. d. Tanzes in Deutschland* I (Lpz. 1886): Nicht unbeachtet bleibe, daß der frühere Walzer eine viel mäßigere Bewegung hatte, bevor der Wiener Schnellwalzer aufkam. Jetzt kann er den bacchantischen Tänzern nicht rasch genug gespielt werden. Wohin soll diese Tolljagd führen? Muss denn die Dampfkraft auch den Tanzwirbel treiben? Vergisst man denn ganz und gar die deutsche Ruhe und Mäßigung im deutschen Nationaltanz? (218);

E. Rocco, *Der Umgang mit u. in d. Gesellschaft* (Halle [7]1891): Der deutsche Nationaltanz, der Walzer, wird nicht überall gleich getanzt. Während unsere Voreltern ihn in ganz langsamen Tempo, in gemessener Weise ausführten, müssen sie jetzt kopfschüttelnd erleben, wie ihr Lieblingstanz in vielen Fällen zur Karikatur verzerrt ist... Unsere Zeit der Lokomotive hat nicht nur im eigentlichen Sinne die alte Postkutsche abgeschirrt, die größere Schnelligkeit der Bewegung beschränkt sich nicht auf die Bewegung der Eisenbahn, sie reißt alle Verhältnisse in atemlosen Wettlauf mit sich fort – sie hat auch die moderne Tanzweise auf dem Gewissen (396).

(2) Die gegen Ende des 18. Jh. einsetzende kategoriale UNTERSCHEIDUNG ZWISCHEN LANGSAMEM UND SCHNELLEM WALZER reflektiert zunächst nicht so sehr die Ablösung einer älteren, gemächlicheren und im Licht aktueller Entwicklung akzeptierten durch eine beschleunigte Form des Walzens, sondern bringt eher die vermutlich verbreitete Praxis zur Sprache, im Rahmen geselliger Tanzanlässe unterschiedlich rasch oder in sich steigerndem Tempo zu walzen. 1795 bemerkt G. U. A. Vieth kritisch: „Aus einem anständigen Tanz kann der Walzer leicht in ein wildes Herumfliegen ausarten" (*Versuch einer Encyklopädie d. Leibesübungen* II: *System d. Leibesübungen*, Bln 1795, 342). In einer bereits mehrfach zitierten Quelle dieser Zeit heißt es:

Der Walzer, in: J. G. Jacobi, *Taschenbuch für d. Jahr 1796* (Königsberg u. Lpz. o. J. [1795/96]): [Der Walzer wird] ...mehrentheils... entweder mit übermäßiger Geschwindigkeit gleich angefangen, oder er geht... nach und nach in dieselbe über... Bald ist es nicht mehr Tanz, sondern wildes Herumrennen, das die jagenden Instrumente kaum zu begleiten im Stande sind (199).

Für diese im Sinne so manches Zeitgenossen wilde Ausartung des Walzens setzt sich die Bezeichnung Wiener Walzer durch. Der bislang früheste Beleg findet sich 1797 in einer Beschreibung von Gesellschaftstänzen, die seinerzeit in Breslau populär waren. Woher die Begriffsprägung stammt, ist unklar. Ohne Zweifel wird hier der Ansicht Ausdruck verliehen, im Fall des entsprechend bezeichneten, durch vergleichsweise rasche Drehungen charakterisierten Tanzes handele es sich um eine ursprünglich Wiener oder von dort aus in Mode gekommene Form des Walzens:

Anon., *Tanzmoden in Br...* (Journal d. Luxus u. d. Moden XII, 1797): Der begünstigte W a l z e r oder D r e h e r nimmt eine etwas bescheidnere Miene an [sc. als die Hopsangloise], und seine langsam schmelzende Bewegung schließt noch nicht allen Anstand und Grazie aus. Dagegen übertrifft der W i e n e r W a l z e r alles an wilder Raschheit; gewöhnlich löst sich der Dreher in denselben auf (290).

Wiener Walzer wird aus einer Herkunfts- im Anschluß auch zu einer musikalischen Gattungsbezeichnung, wobei der Markt das gesellschaftliche Bedürfnis nach entsprechenden Tänzen in unterschiedlichem Tempo bedient (etwa K. Fr. Ebers, *Sechs langsame u. sechs Wiener Walzer*, op. 19, erschienen 1807). Wohl unter dem Eindruck eines auch den Walzer betreffenden Beschleunigungsprozesses wächst die Tendenz, dessen zurückliegende Entwicklungsstadien zu verklären (vgl. auch oben, II. (1)). In den Vorläufern des Wiener Walzers – vor noch gar nicht langer Zeit mit deutlicher Ablehnung behandelt (vgl. oben, I. (1)–(3)) – sieht man nun eher Positives verkörpert:

G. Schilling, *Encyklopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838), Art. *Walzer*: Früher hatte er eine mäßige, unserm Nationalcharakter angemessene Bewegung, und ging bisweilen in's sehnsüchtig Zärtliche über; in der letzten Zeit aber, seitdem der sog. Wiener Walzer, der ein ungleich schnelleres Tempo hat, herrschend wurde, hat sich der Frohsinn und die Lustigkeit, die sich darin aussprechen, bis zur bacchantischen Wuth gesteigert (816).

(3) Fallweise synonyme oder Differenzen benennende Verwendungen von Walzer – wie auch einige der bereits zitierten Belegstellen sie enthalten – machen eine KLARE ABGRENZUNG VON VERWANDTEN TÄNZEN UNMÖGLICH, d. h. von solchen Tänzen im Tripeltakt, denen als charakteristisches Element die von Paaren in geschlossener Haltung ausgeführten Drehbewegungen ebenso eigen ist. Der tanzbezogene Ausdruck walzen und die aus ihm abgeleiteten Substantive Walzen und Walzer lassen sich vielfach auch in Kontexten nachweisen, in denen zugleich oder primär von anderen Tänzen die Rede ist. Dabei sind historische, regionale, wohl auch individuelle Unterschiede und Entwicklungen des begrifflichen Ansprechens zu konstatieren, die einerseits manch erhellendes Schlaglicht auf Bedeutungsebenen der hier behandelten Worte werfen, aufgrund einiger Widersprüchlichkeiten aber zugleich zu gewissen terminologiegeschichtlichen Aporien führen. Nur in groben Zügen kann hier umrissen werden, auf welche Weise die Tanzbezeichnungen Teutscher bzw. Deutscher, Allemande, Schwäbisch und Ländler – deren erste drei auf die Verwurzelung des entsprechenden Tanzes in einem bestimmten Kulturraum verweisen –, sowie Schleifer, Dreher und Langaus – die wie Walzer ein Charakteristikum der Tanzausführung zum Begriff erheben – mit letzterem in Bezug gebracht werden. Darüber hinaus finden sich Quellenbelege, in denen der hier behandelte Begriff auf eine „Tour" in der Contredanse anglaise bezogen wird:

Goethe, *Die Leiden d. jungen Werther* (1774): Ich bat sie [sc. Lotte] um den zweyten Contretanz, sie sagte..., daß sie herzlich gern deutsch tanzte. ...ich habe im Englischen gesehn, daß sie gut walzen, wenn sie nun mein seyn wollen fürs Deutsche, so gehn sie und bitten sich's aus von meinem Herrn... (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche* I/8, Ffm. 1994, 46);
Fr. Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland u. d. Schweiz im Jahre 1781* IV (Bln u. Stettin 1784): D i e

Tanzmusik ist in Wien gewöhnlich gut... Er [sc. der „östreichische Tanz"] besteht bloß aus fortgehendem Walzen von einer Anzahl tanzender Paare. Aber dies geschieht in gemäßigter Bewegung, und ist viel anständiger, als das bey uns in die engländischen Tänze eingeführte wilde und heftige Walzen (559);

J. H. Kattfuß, *Taschenbuch für Freunde u. Freundinnen d. Tanzes* I (Lpz. 1800), Kap. *Vom Walzer oder Länderer.* ...Niemand mehr [ohne Beherrschung des „Modetanzes" Walzer] zum Englischen Tanze sich gesellen kann, weil fast alle Englische Tänze mit zwey Walzertouren vermischet zu werden pflegen... (154).

(a) Bereits einer der frühesten Belege für die Begriffe walzen und Walzen ist vieldeutig. Um 1760 notiert der Wiener Sprachforscher J. Popowitsch: *„walzen* (danser à l'Allemande, danser l'Allemande). *Walzen* ist eine Art der Teutschen Tänze, die man insbesondere *das Ländlerische Tanzen* nennet" (*Vocabula austriaca et styriaca*, hs. 1760; Wien, Österreichische Nationalbibl., Cod. 9504/05, f. 206). Wird das Walzen damit also den sogenannten Deutschen Tänzen bzw. dem Oberbegriff DEUTSCHER subsumiert und dessen sprachliche Gleichsetzung mit der Allemande (vgl. unten, II. (3)(b)) und dem Ländler (vgl. unten, II. (3)(d)) vermerkt, so heißt es schon wenige Zeilen später: *„Das walzen* ist von *Teutsch tanzen* oder *Steyrisch tanzen* unterschieden. Bei diesen Tänzen geht kein Drähen vor, sondern die Tänzerinn läuft voraus, und der Kerl springt ihr nach unter öfterem Stampfen mit den Füßen... Der Adel walzet in Wien, allein er tanzet nicht Teutsch" (ibid.). In Goethes *Die Leiden d. jungen Werther* (Lpz. 1774) schildert der Protagonist des Romans, was zwischen Lotte und ihm sich abspielt, bevor sie „an's Walzen kamen":

...mit der liebenswürdigsten Freymüthigkeit von der Welt versicherte sie mich, daß sie herzlich gern deutsch tanzte. Es ist hier so Mode, fuhr sie fort, daß jedes paar, das zusammen gehört, beym Deutschen zusammen bleibt, und mein Chapeau [sc. Partner] walzt schlecht, und dankt mir's, wenn ich ihm die Arbeit erlasse (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche* I/8, Ffm. 1994, 46).

In der ersten Publikation, die das Wort Walzen im Titel trägt, wird „Teutschtanzen" mehrfach als synonymer Ausdruck verwendet (C. G. von Zangen, *Etwas über d. Walzen*, Wetzlar 1782, 8, 14 u. 17). Ein lexikalischer Eintrag meint vier Jahre später in diesem Sinne:

J. Chr. Adlung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs d. Hochdeutschen Mundart* V/1 (Lpz. 1786), Art. *Walzen* (2): In einigen Oberdeutschen Gegenden ist walzen, Deutsch Tanzen, welches auch walzerisch tanzen genannt wird (55).

Während ein Reiseschriftsteller von einem Kirchweihfest in der Nähe Heidelbergs im Sommer 1791 berichtet, der Postillion habe „im walzenden deutschen Tanz eine vollwangige Dirne" herumgeschwungen (Fr. L. Graf zu Stolberg, *Reise in Deutschland, d. Schweiz, Italien u. Sicilien in d. Jahren 1791–92* I, Königsberg u. Lpz. 1794; *Gesammelte Werke* VI, Hbg 1822, 43), schreibt 1793 eine junge Dame aus Berlin im Zusammenhang einer brieflichen Schilderung ihrer Tanzstunden, bei dem sie den Walzer lernt, auch vom „deutschen Schwenken" (*Rahel-Bibl.* Rahel Varnhagen Gesammelte Werke VII/1, hg. von K. Feilchenfeldt u. a., München 1983, 78). Aus Wien wird 1795 vermeldet, der Walzer werde „hier der deutsche Tanz genannt" ([Fr. Schulz], *Reise eines Liefländers von Riga nach Warschau*, Bln 1795–97; zit. nach Witzmann 1976, 51). Die gleichsinnige Verwendung der Tanzbezeichnungen Deutscher und Walzer läßt sich auch in der ersten Hälfte des 19. Jh. weiter verfolgen. „Von dem Deutschtanze (la valse)" lautet ein Kapitel in J. H. Gourdoux-Daux, *Die Tanzkunst als Bildungsmittel d. Jugend* (Wien 1830), in dem die „Positionen" der „Tanzgattung" (53) Walzer ausführlich dargelegt werden. Daneben allerdings sind auch Abgrenzungen auszumachen, wonach Deutscher und Walzer unterschiedliche Tanzformen darstellen:

Anon. [J. H. G. Schlegel], *Reise durch einige Theile vom mittäglichen Deutschland u. d. Venetianischen* (Erfurt 1798): Angloisen und Quadrillen werden [auf „gewöhnlichen Bällen" in Klagenfurt] selten, Dreher und Walzer gar nicht getanzt; hingegen Deutschtanzen, d. h. der schnellste, unbändig-rasendste Schleifer geht dem Klagenfurter, so wie dem Wiener, über alles. Nur dieser wilde Tanz... gefällt; auf andere Gattungen Tänze, wo sanftere, anmuthsvollere Bewegungen statt finden, sieht der Klagenfurter verächtlich herab. Daher spöttelt man hier über Dreher und Walzer, und nennt es spottweis „Kaffeereiben", welchen Zunahmen man durch ganz Steiermark und Oestreich, wie in Kärnthen, verbreitet findet (30 f.).

(b) Walzen läßt sich um 1760 im Sprachgebrauch Österreichs – wie oben bereits zitiert (Popowitsch, *Vocabula...*, loc. cit.) – auch als „danser à l'Allemande" nachweisen, wohl eine Übertragung der Tanzbezeichnung Deutscher ins Französische, orientiert sich doch die auf die tonangebenden Kreise zugeschnittene Tanzlehre damaliger Zeit generell an französischen Mustern. Eine walzerbezogene Verwendung des daneben noch differente, zeitlich zuvor schon verbreitete Tanzformen benennenden Begriffs ALLEMANDE ist in der Folge eher selten belegbar (→ *Allemande* II. (3)) und im folgenden Fall bloß intentional:

J. M. de Chavanne, *Principes du menuet* (Luxemburg 1767): L'on danse aussi en Allemagne certaines Danses à deux, que l'on nomme *Allemandes*; mais qui n'ont point de rapport avec la bonne Danse... Ces Danses tourmentent beaucoup le corps, & même le déplace (53).

Goethe benutzt die in Rede stehende Tanzbezeichnung, gewiß der Gepflogenheit entsprechend, im Rückblick auf private Bälle im Sesenheimer Pfarrhaus während seiner Straßburger Studienzeit 1770/71:

Aus meinem Leben. Dichtung u. Wahrheit III (Tübingen 1814): Die Allemanden, das Walzen und Drehen war Anfang, Mittel und Ende. Alle waren zu diesem Nationaltanz aufgewachsen (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche* I/14, Ffm. 1986, 502).

Der Ausdruck Nationaltanz (vgl. hierzu im weiteren unten, II. (4)) ist in diesem Kontext auffallend: In der Literatur des 19. Jh. wird Allemande verschiedentlich nicht als französischer Ausdruck, sondern enger als Wortschöpfung der Franzosen gesehen, womit diese die langsamen Walzerformen gemeint und deren deutsche Wurzeln anerkannt hätten:

Fr. M. Böhme, *Gesch. d. Tanzes in Deutschland* I (Lpz. 1886): ...mit der Bezeichnung A l l e m a n d e für den Schleifer oder Dreher im 18. Jahrhundert haben unsere westlichen Nachbarn das Heimathsrecht des Walzers anerkannt (218).

(c) Die Bezeichnung Allemande ist für einen gewissen Zeitraum nicht bloß französisches Etikett eines deutschen Tanzes, der durch „Walzen und Drehen" sich auszeichnet, sondern hat noch eine weitere im vorliegenden Zusammenhang interessierende und bezüglich des Gemeinten konkretere Ebene. Allemande genannt wird nämlich ab etwa Mitte des 18. Jh. auch ein tripeltaktiger Volkstanz schwäbisch-schweizerischer Provenienz (wobei Schwaben im Verständnis der Zeit etwa „gegen Süden an Tyrol und an die Schweiz, gegen Westen an das Elsaß" grenzt; J. H. Zedler, *Universal-Lexicon* XXXV, Lpz. u. Halle 1743, 1731); dieser ist ebenfalls unter dem Namen schwäbischer Tanz oder SCHWÄBISCHER geläufig (→ *Allemande* II. (2)):

E. Chr. Mädel, *Die Tanzkunst für d. elegante Welt* (Erfurt 1805): S c h w ä b i s c h. Dieser Tanz ist in Schwaben und in der Schweiz ein Volkstanz, er wird ebenfalls eine Allemande genannt. Er hat etwas sehr Artiges und Fröhliches; wird mit einer Annehmlichkeit getanzt, die den Zuschauer sehr einnimmt und Vergnügen macht (10 f.).

Von dem so verstandenen, offenbar wegen seines Figurenreichtums geschätzten Schwäbischen (vgl. auch *Der Walzer*, in: J. G. Jacobi, *Taschenbuch für d. Jahr 1796*, Königsberg u. Lpz. o. J. [1795/96], 198) grenzt Mädel den durch bloßes „Herumdrehen" gekennzeichneten – und damit implizit den außenstehenden Beobachter langweilenden – Walzer ausdrücklich ab. Zugleich findet sich bei ihm der Hinweis, daß der Walzer – für Mädels Begriffe fälschlich – auch als schwäbischer Tanz bezeichnet wird:

ibid.: S c h l e i f e r (W a l z e r) wird öfters schwäbischer auch steurischer Tanz genannt, ist aber von selbigem sehr unterschieden, weil er in einem beständigen Herumdrehen besteht, und weder anständig, noch einnehmend aussieht; ja man kann sagen unzüchtig (11).

Die hier als unzutreffend monierte Gleichsetzung von Walzer und Schwäbischem ist häufiger zu belegen. Es ist davon auszugehen, daß Schwäbischer – werden die beiden Begriffe synonym verwendet – kaum den erwähnten Volkstanz meinen dürfte, sondern vermutlich eher allgemeiner im Sinne von populärer, im Schwäbischen bzw. im süddeutschen Raum beheimateter Tanz verstanden und verwendet worden ist. Die seinerzeit in Stuttgart lebende Schriftstellerin M. A. Ehrmann spricht in einer 1792 erschienenen Kritik am gesellschaftlichen „Lieblingstanz" mehrfach vom „s c h w ä b i s c h e n W a l z e r" (*Ueber weibliche Beschäftigungen. Fortsezzung*, Amaliens Erholungsstunden III/3, 1792, 277 f. u. 280; ein *Schwäbischer Walzer* des Württembergischen Hofmusikers J. Chr. L Abeille ist Notenbeilage zu Amaliens Erholungsstunden I/1, 1790). Ein anon. Rezensent der AmZ (II, 1799/1800, 342) verwendet in der Besprechung einer Walzer-Neuerscheinung vom Februar 1800 mehrfach den Begriff des „schwäbischen" Tanzes, „eine Benennung, die wir dem Worte Walzer oder Ländler noch vorziehen möchten":

G. Schilling, *Encyklopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838), Art. *Schwäbisch*: ...der Tanz, den man unter dem Namen „schwäbischer Tanz" zu verstehen hat, ist kein anderer als der *Walzer* (296).

(d) Als Walzen, heißt es um 1760 bei Popowitsch, würde man im Österreichischen „insbesondere *das Ländlerische Tanzen*" bezeichnen (loc. cit., f. 206). Eine solche begriffliche Bezugsetzung zwischen Walzer und LÄNDLER (→ *Ländler* II. (1)–(3)) ist in der Folge erst ab 1800 häufiger nachzuweisen, wobei das Hauptgewicht zunächst primär auf einer Tempounterscheidung liegt:

Kattfuß, *Taschenbuch...*, loc. cit., Kap. *Vom Walzer oder Länderer*: Walzen, Drehen, Ländern hat in dem Pas keinen Unterschied, außer daß das Walzen geschwind, das Ländern aber langsam getanzet wird (149);
Th. Heinsius, *Volksthümliches Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* III (Hannover 1820), Art. *Ländlern*: ...im Kreise sich langsam drehend herumtanzen, auch drehen, zum Unterschiede von Walzen und Schleifen, welches schnellere und raschere Tänze dieser Art sind (20);
BurkhardW (Ulm 1832): Art. *Tanzmusik*: W a l z e r... Es gibt verschiedene Arten von Walzern... Die im 3/8-Takte gesetzten heißen G e s c h w i n d w a l z e r (W i e n e r w a l z e r), die im 3/4-Takte l a n g s a m e Walzer, oft auch L ä n d l e r genannt... (322 f.).

In Schillings *Encyklopädie...* findet sich wohl erstmals der Gedanke formuliert, wonach mit Ländler der volkstümliche Vorläufer von Walzers bezeichnet ist:

loc. cit. IV (Stuttgart 1837), Art. *Ländler*: Am häufigsten werden die Ländler, die nach ihrem Aeußeren im Grunde nichts Anderes sind als W a l z e r und A l l e m a n d e n ..., noch im Bayrischen getanzt, auch im Oestreichischen, und zwar von dem L a n dvolke, woher denn auch wohl der Name L ä n d l e r kommen mag, von dem dann wieder das Adjectivum L ä n d e r i s c h gebildet ist... (315);

loc. cit. VI (Stuttgart 1838), Art. *Walzer*: Man kann nicht leugnen, daß jener sanfte, heitere Charakter, welchen der Walzer noch hatte, als er eben aus dem Länderer hervorging, oder Länderer noch hieß, namentlich in den südlichen Gegenden Deutschlands, gänzlich verdrängt ist von einer wahren Lust (816).

Als „Vater des Walzers" bezeichnet dann Böhme den Ländler, wobei er unter letzterem einen vor allem in Oberösterreich beheimateten, nicht bloß aus walzerhaften Drehungen bestehenden, sondern figurenreichen Volkstanz versteht, gegen dessen „naive, ungekünstelte Natur" das reine Walzen bereits zuvor schon Roller „kalt" und „einförmig" erscheint:

Fr. A. Roller, *Systematisches Lehrbuch d. bildenden Tanzkunst u. körperlichen Ausbildung* (Weimar 1843), Kap. *Der Walzer, nebst seinen Variationen*: D e r L ä n d e r e r. Der Benennung nach also ein ländlicher Tanz... Als Volkstanz wird er von keinem Tanzmeister gelehrt... Man sehe einen jungen, flüchtigen Oberösterreicher mit einer ebenso flüchtigen Tänzerin unter der Dorf-Linden... tanzen, sie machen die mannigfaltigsten Wendungen und Attitüden, ihre Arme sind in beständiger Bewegung, er dreht seine Tänzerin im Kreise, er wirft sie leicht schwebend und behend von einer Seite auf die andere, läßt sie um sich herumtanzen, und indem er sie in seinen rechten Arm nimmt, dreht er sich, oder er walzt mit ihr einigemale zur Veränderung herum; denn immer sich zu drehen, wäre ihm zu einförmig kalt und langweilig (273 f.);
Böhme, *Gesch. d. Tanzes*... I, loc. cit.: Überhaupt wetteifert die Musik [sc. des Ländlers] in hoher Empfindung mit den reizenden Tanzbewegungen, die ein Fliehen, Annähern und Verbinden des tanzenden Paares darstellen. Dabei ist nichts Rasendes wie in den unsinnig schnellen Walzern der Neuzeit, sondern rechtes Maß... Der Ländler ist der Vater des W a l z e r s, letzterer aber im Laufe der Zeit durch schnelleres Tempo und leidenschaftlichen Charakter zu dessen Antipoden ausgeartet (216).

In diesem Sinne wird auch in der jüngeren Volkstanzforschung Walzer choreografisch von der Schlußfigur des Ländlers abgeleitet:

R. Wolfram, *Die Volkstänze in Österreich u. verwandte Tänze in Europa* (Salzburg 1951): [Der Walzer] ...ist nichts anderes als die losgelöste Schlußfigur des „Ländlers", bei der sich Bursch und Mädchen nach all dem Drehen, Schauen und Wenden des Werbetanzes zuletzt im Rundtanz geschlossener Fassung finden (146).

(e) Ein in der zweiten Hälfte des 18. Jh. häufiger belegbares Synonym für den Ausdruck Walzer ist SCHLEIFER. So wendet sich das Würzburger Tanzverbot von 1765 gegen „Walz- und Schleifertänze", jenes aus Fulda von 1767 gegen den „Walzer- auch sonst so genannten Schleifer-Tanz" (zitiert oben, I. (1)); laut J. Fr. Christmann (*Elementarbuch d. Tonkunst* I, Speyer 1782, 270) sei der schwäbische Tanz „mehr unter der Benennung Walzer oder Schleifer bekannt"; die Tanzbezeichnung Schleifer ist mehrfach belegbar in Zangens Pamphlet *Etwas über d. Walzen* (loc. cit., 7 u. 12); E. M. Arndt berichtet von einem ländlichen Tanzvergnügen im Sommer 1798, daß dort „geschliffen und gewalzt" worden sei (*Bruchstükke aus einer Reise von Baireuth bis Wien im Sommer 1798*, Lpz. 1801, 69; ausführlich zitiert oben, I. (4)); in Goethes Gedicht *Gewohnt, getan* (1813) wird „kein Walzer, kein Schleifer getobt" (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher u. Gespräche* I/2, Ffm. 1988, 82). Die enge Koppelung der beiden Tanzbezeichnungen dürfte auf deren sich berührende Bedeutungen zurückzuführen sein. Der Kernaspekt des Ausdrucks Schleifer findet sich zu Zeiten seiner praxisbezogenen Verwendung allerdings nur vage angesprochen – weshalb ihn etwa auch Grimms *Dtsch. Wörterbuch* nicht anführt – und wird in der Tanzforschung erst neuerdings herausgestrichen, so mit der Bemerkung, daß „ein Paar, wenn es sich im Kreise vorwärts dreht, Schleifen als Tanzwegzeichnung" beschreibe (Witzmann 1976, 37). Zum Begriff erhoben wird im Fall des Schleifers also die Vorstellung von „geschleiften" Bodenlinien – die gerade auch beim „Walzen und Drehen" entstehen –, doch wird dies überlagert von einer zweiten sprachlichen Herleitung, die die in Rede stehende Tanzbezeichnung auf das Schleifen der Füße der Tänzer, das hörbare Gleiten über den Boden bezieht:

Popowitsch, *Vocabula austriaca et styriaca*, loc. cit., Art. *walzen*: Im Hohenlohischen sagt man, wir wollen schleifen; es wird auch mit den Füßen geschliffen, und der Tänzer drähet die Tänzerinn (f. 206);
Arndt, *Reisen durch einen Theil Teutschlands, Ungarns, Italiens u. Frankreichs in d. Jahren 1798 u. 1799* IV (Lpz. ²1804): Man liebt [in Paris] diese Walser [sic], oder eigentlicher Schleifer, – denn man schleift sie meistens sehr leise – leidenschaftlich (195);
J. H. Campe, *Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* IV (Braunschweig 1810), Art. *Der Schleifer*: Ein Tanz im Kreise, bei welchem man mit den Füßen über den Boden weg schleifet; wie auch das Tanzstück, nach welchem dieser Tanz getanzt wird (176 b);
Anon., *Neue vollständige Tanzschule für d. elegante Welt* (Ilmenau 1830): ...endlich hüte man sich vor dem hörbaren Schleifen auf dem Fußboden: die Zuschauer dürfen nur *sehen*, daß man walzt, nicht aber es *hören* (52).

In der zweiten Hälfte des 18. Jh. wird der Begriff Schleifer meist unspezifisch verwendet. In solchen Fällen ist kaum mehr zu beurteilen, wie der gemeinte Tanz konkret ausgeführt wurde. Jedenfalls aber gilt es zu berücksichtigen, daß unter der Bezeichnung Schleifer – wie einer Darstellung Fr. D. Gräters von 1794 zu entnehmen ist – daneben auch ein traditioneller volkstümlicher, nicht selten liedbegleiteter Werbetanz verstanden wird, in dem das bloß einen Teil der Gesamtchoreographie ausmachende „Walzen" das „Ringen mit dem sich sträubenden Mädchen" bedeute. Vom „engen" Schleifer im „reißenden" $^3/_8$-Takt, d. h. von dem mit geschwinden Drehungen in geschlossener Haltung ausgeführten Part des Schleifers, seien „die langsameren, zärtlichen Walzer oder Dreher" (die „noch nicht so lange, auch mehr unter den feineren Classen Mode geworden" seien) „nur eine spätere Abart":

Fr. D. Gräter, *Ueber d. Teutschen Volkslieder u. ihre Musik* (Bragur. Ein Litterarisches Magazin d. Dtsch. u. Nordischen Vorzeit III, Lpz. 1794): Unverkennbar ist beydes [sc. Absicht und Bedeutung des Schleifers], sobald man ihn auf dem Tanzsaale des Landvolkes beobachtet. Ein Liebesbündniß scheint ihn veranlaßt zu haben, und eine Nachahmung der ganzen Liebesgeschichte sein Zweck zu seyn. Man sehe nur, wie das Landvolk noch jetzt den Schleifer zu tanzen pflegt. Erst geht der Bursche dem Mädchen nach, und das Mädchen sucht zu entfliehen... wohin sie sich auch wendet, steht er wieder vor ihr, fleht um Gegengunst... das Drehen und Walzen selbst sollte wohl ursprünglich gar nichts anders als das Ringen mit dem sich sträubenden Mädchen bedeuten.
Die Schleifer haben daher, so alt sie auch seyn mögen, immer zwey Theile sowohl in Musik als Tanz. Der erste stellt die Werbung um Gegengunst, der andere das Glück des Erhörten und das jungfräuliche Sträuben des Mädchens dar. Noch jetzt, da man die Bedeutung des Teutschen Tanzes vergessen hat und nicht mehr versteht, geht man doch aus hergebrachter Gewohnheit während des ersten Theils der Musik nur im Reihen herum, und erst mit dem zweyten fängt man an sich zu drehen oder zu schleifen (226 ff.);
vgl. Campe, *Wörterbuch*... IV, loc. cit., Art. *Schleifer*: Auch ein alter Tanz, der eine sinnbildliche Darstellung der Bewerbung um Gegenliebe, da erst die Sprödigkeit des Mädchens, dann die Erweichung desselben dargestellt wird (176 b).

(f) Daß die Worte „Drehen und Walzen" – wie etwa in Goethes Gedicht *Hochzeitslied* (1802; *Sämtliche Werke*... I/2, loc. cit., 116) – bzw. „Walzer und Dreher" in der zweiten Hälfte des 18. Jh. häufiger in einem Atemzug genannt werden, ist leicht erklärlich, meinen beide Begriffe in tanzbezogener Verwendung im Prinzip doch das gleiche. Der DREHER sei, heißt es in Campes *Wörterbuch*... I (Braunschweig 1807, 744 b), ein „gewisser Tanz, bei welchem man sich drehend einen Kreis beschreibt". Mit dem Auftauchen eines beschleunigt getanzten Walzers gilt der Dreher dann als langsamere und ältere Walzerform: Im Licht des mit „wilder Raschheit" ausgeführten sogenannten Wiener Walzers (vgl. oben, II. (2)) erscheint einem Beobachter 1797 der „W a l z e r oder D r e h e r" mit „langsam schmelzender Bewegung" getanzt (Anon., *Tanzmoden in Br*..., Journal d. Luxus u. d. Moden XII, 1797, 290). In der Folge wird auf diesen charakteristischen Zug des Drehers stets abgehoben, wobei es nun auch zu Abgrenzungen vom Walzer kommt:

Mädel, *Die Tanzkunst*..., loc. cit.: [Der Dreher habe mit dem „Schleifer (Walzer)"] Aehnlichkeit, nur daß dieser sehr langsam, jener aber rasch getanzt wird. Man nennt ihn auch Ländern (11);
Anon., *Neue vollständige Tanzschule*..., loc. cit., Kap. *Der langsame Walzer*: Man fängt diesen Walzer, der in manchen Gegenden Deutschlands, wo er recht einheimisch und eigentlich an der Tagesordnung ist, Dreher genannt wird, mit dem linken Fuße an (53);
BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Tanzmusik*: D r e h e r. Musik zu einem Tanz von zärtlichem Charakter, im 3/4-Takt und in gemäßigter Bewegung... Auch eine *Allemande* und Walzer (318).

Der in der zweiten Hälfte des 19. Jh. als „veraltet" geltende Dreher wird von Böhme 1886 auch „altväterisch" genannt und als Walzer-Vorläufer bezeichnet:

Mendel/ReißmannL III (Bln 1873), Art. *Dreher*: ...ein gewöhnlicher walzerartiger, ursprünglich aus Böhmen und Oesterreich stammender Tanz im Dreivierteltakt, von ruhiger, gemässigter Bewegung... der Tanz selbst [ist aber] jetzt veraltet (244);
Böhme, *Gesch. d. Tanzes*... I, loc. cit.: Zu den Vorläufern unseres Dreischritt-Walzers... gehörten... im 17. und 18. Jahrhundert die altväterischen Dreher (217).

(g) In seiner 1794 erschienenen *Topographie von Wien* bezeichnet I. De Luca das „heftige Walzen" auch als „Langaus-Tanz" (zit. nach Witzmann 1976, 51). Die offenbar in Wien geprägte Bezeichnung LANGAUS – die zu amüsanten Wortspielen einlädt ([J. Richter], *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Krakan, über d'Wienerstadt*, 4. Heft, Wien 1794: „Wir haben just Langaus g'tanzt und da ist alle Augenblick ein Paar langaus auf der Erden da g'legen"; zit. nach Schenk 1962, 303) – dürfte sich von den Worten lang hinaus herleiten und wird verschiedentlich auf einen Volkstanz bezogen, der „geradlinig getanzt wurde und zwar auf der Diagonale des Raumes von Ecke zu Ecke" (Witzmann 1976, 65). Möglicherweise kommt im Ausdruck Langaus die räumliche Tanzbewegung auch in anderer Form zur Sprache, ließ sich doch „in einem Kreise" nur idealerweise walzen: Die räumlichen Gegebenheiten erforderten häufig auch Touren in „einer länglichrunden Figur" (G. U. A. Vieth, *Versuch einer Encyklopädie d. Leibesübungen* II: *System d. Leibesübungen*, Bln 1795, 342):

Mendel/ReißmannL XI (Bln 1879), Art. *Walzer*: Eine besondere Art W a l z e r ist auch der L a n g a u s, der sich vom gewöhnlichen W a l z e r dadurch unterscheidet, dass er die Zahl der Einzelumdrehungen möglichst beschränkt und, wie der Name besagt, weniger im Kreise, als vielmehr den Saal oder Anger entlang ausgeführt wird (262).

Eine 1805 getroffene terminologische Scheidung zwischen dem „S c h n e l l- und L a n g a u s-w a l z e n" und dem „gewöhnlichen Walzen oder L ä n d e r n" benennt die für den Langaus – „einer neuen Art zu walzen", wie es heißt – charakteristische hohe Geschwindigkeit der Ausführung (Anon. [vermutlich Fr. A. Roller], *Der Walzer*, Erstes Toiletten-Geschenk. Ein Jb. für Damen. 1805, 2., verbesserte Auflage, Lpz. o. J., 79). Auf eine solche Tempounterscheidung hebt auch die Besprechung einer Walzer-Neuerscheinung ab:

Anon., Rezension über S. G. Auberlen, *Sechs moderne charakteristische Walzer* op. 7 (AmZ II, 1799/1800): Und wozu das Wort C h a r a k t e r i s t i s c h? Es giebt nur einen Charakter, der dem schwäbischen Tanze eigen

ist. Unsere Klassiker bezeichneten ihn bisher mit der Empfindung hüpfender Freude. Recensent möchte lieber sagen, sein Charakter sey Jovialität. Dieser aber verträgt zweierley Haupt-Nüancierungen: entweder kann er den Charakter ausgelassener Fröhlichkeit haben, wohin der sogenannte L a n g a u s gehört; oder er drückt gemässigte Freude aus. Bey einer wie bey der andern Art bedient sich der Tonsetzer gleicher Mittel und gleicher Vorschriften seiner Kunst, und ihre Verschiedenheit beruhet nur auf einem schnellen oder gemässigten Tempo (342).

Wo abgesehen von der geforderten Schnelligkeit der Ausführung die charakteristischen Besonderheiten des als Langaus bzw. Langauswalzen bezeichneten Tanzes liegen, ist auch an Hand von Quellen, die ihn ausführlicher beschreiben, nicht ohne weiteres auszumachen; benannt wird etwa, daß die teilnehmenden Paare sukzessive zu walzen beginnen:

Anon., *Der Walzer*, loc. cit.: Hier [sc. beim Schnell- oder Langauswalzen] hat sich eine lange Reihe von Paaren dicht hinter einander formirt. Jetzt fängt das erste Paar an mit schneller beflügelter Raschheit, und die andern Paare folgen, den großen ermüdenden Kreis vollenden zu helfen. Erhitzt und erschöpft hat es sich endlich zum letzten Paare hinunter gedrehet, und in diesem Moment beginnt das jetzt vordere Paar den wirbelnden Tanz auf gleiche Weise. Die Musik ist kaum, kaum im Stande, mit den rasch Drehenden Schritt zu halten. Tänzer und Tänzerinnen sind vom Taumel ergriffen... und schweben trunken und innig verschränkt... daher (79 f.);
Altwiener Kulturbilder. Aus Adolf Bäuerles „Memoiren", hg. von J. Bindter (Wien 1926): Der ‚Langaus' erforderte [1808/09 in Wien, wo das Tanzen des Langaus zum „guten Ton" gehört habe] die größte Bravour. Dieser schändliche Tanz stellte dem Tänzer die Aufgabe, sich mit seiner Tänzerin im rasenden Walzer von einer Ecke des Saales nach der entgegengesetzten zu drehen, bis etwa ein Lungenflügel gelähmt wurde oder ein Blutschlag eintrat. Wenn es nur bei einer Tour in diesem riesigen Saal [dem sogenannten Mondschein- oder Langaus-Saal] geblieben wäre! Aber sechs- achtmal mußte der Kreis, ohne zu rasten, beschrieben werden (zit. nach Schenk 1962, 302).

Roller bezeichnet 1843 Langaus als ehedem in Wien gebräuchlichen Ausdruck für einen raschen walzerartigen Tanz mit spezifischer Choreographie und Schrittfolge, der „in anderen Provinzen" als „Geschwindwalzer" nachgeahmt und in dieser Form Wiener Walzer genannt worden sei:

Systematisches Lehrbuch d. bildenden Tanzkunst u. körperlichen Ausbildung (Weimar 1843): *Cosa rara*, Langaus, sind Localausdrücke der Wiener gewesen, wie dieses Walzen Mode wurde. Langaus nannte man es deswegen, weil es damals zur Virtuosität der Tanzenden gehörte, einen sehr langen Raum mit den wenigsten Umdrehungen zu durchtanzen, und der Walzer war fliegend und leicht... Dazu konnte der *pas*, welcher zum Drehen recht gut paßte, nicht angewendet werden. Nachdem man das Geschwindwalzen in andern Provinzen nachahmte, tanzte man bloß geschwinder auf die schnellere Musik im raschen Tacte, aber lernte nicht den flüchtigen *pas*, sondern tanzte den Ländlerpas nur geschwinder, wie es das *tempo* erforderte, ...und nannte ihn Wiener Walzer (279 f.).

Die Behauptung Rollers, in Wien sei zu Zeiten, als man den langsamen mit dem „raschen, fliegenden" Walzer „hastig vertauschte", für letzteren auch die Bezeichnung Cosa rara gebräuchlich gewesen (loc. cit., 275), läßt sich bislang nicht belegen. Die Oper *Una cosa rara* von V. Martín y Soler (Wien 1786), ein Erfolgsstück seinerzeit, soll im Finale des zweiten Aktes einen auf der Bühne getanzten Walzer enthalten haben (unterschiedlich bewertet werden die möglichen Impulse, die davon ausgingen; vgl. etwa Carner 1968, 226, u. Flotzinger 1998, 1882). Neuere Forschungen vermuten in der entsprechenden Nummer („Viva la regina") eine spanische Jota im $^3/_8$-Takt, die entgegen der kompositorischen Intention als Deutscher Tanz rezipiert worden sei (vgl. Chr. Martin, *Vincente Martín y Solers Oper* Una cosa rara. *Gesch. eines Opernerfolgs im 18. Jh.*, Musikwiss. Publ. XV, Hildesheim 2001, 83 f.).

(4) In der Etikettierung des Walzers als NATIONALTANZ findet die sich entwickelnde Idee Ausdruck, er sei ein originär und spezifisch deutscher Volkstanz (im Sinne hier eines Tanzes, der überregional und quer durch alle Schichten gepflegt wird). Daß es sich beim Walzer um eine deutsche ‚Erfindung' handele, scheint – mit unüberhörbarer Kritik am Tanz selbst – dezidiert wohl erstmals Fr. Chr. D. Schubart angesprochen zu haben:

Vorlesungen über Mahlerey, Kupferstecherkunst, Bildhauerkunst, Steinschneidekunst u. Tanzkunst (Münster 1777): Wunderbar ist's, daß eine so ernsthafte Nation, wie die deutsche, gerade den allerlärmendsten und ermüdendsten Tanz, den Schleifer und Walzer, erfinden mußte (43).

Die Vorstellung, daß der als Walzer bezeichnete Tanz „ursprünglich auf deutschem Boden zu Hause" (G. U. A. Vieth, *Versuch einer Encyklopädie d. Leibesübungen* II: *System d. Leibesübungen*, Bln 1795, 342) und insofern Nationaltanz sei, verbindet sich mit einer zweiten, wonach dieser Tanz sich vor solchen anderer Nationen auszeichne:

Fr. L. Graf zu Stolberg, *Reise in Deutschland, d. Schweiz, Italien u. Sicilien in d. Jahren 1791–92* III (Königsberg u. Lpz. 1794): Unser walzender Nationaltanz ist nicht sittsam... Doch ist er... viel lebendiger als der englische kalte Tanz, natürlicher als die willkührlich bestimmten Schlingungen des französischen Tanzes... (*Gesammelte Werke* VIII, Hbg 1822, 148).

Auf Walzer bezogen ist der Ausdruck Nationaltanz im 19. Jh. vielfach nachzuweisen:

Anon., *Neue vollständige Tanzschule für d. elegante Welt* (Ilmenau 1830): Schon in den frühesten Zeiten entstanden fast bei jedem Volke verschiedene eigenthümliche Tänze. Jedes Land beinahe hatte seine Nationaltänze, die es am liebsten zu tanzen pflegte. Auch wir Deutschen können rühmend sagen, daß wir einen solchen Nationaltanz besitzen: den Walzer. Dieser Tanz ist es, der in Deutschland von allen Freunden der Tanzkunst überhaupt am häufigsten

und am liebsten getanzt wird. Daß er wirklich deutschen Ursprungs sei, beweist nicht nur die Vorliebe, mit welcher ihn unsere Landsleute zu tanzen pflegen, sondern es ist auch aus der Geschichte bekannt, daß dieser Tanz von keinem fremden Volke zu uns gekommen ist (50);
G. Schilling, *Encyklopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838), Art. *Walzer.* ...ein Tanz, der ursprünglich Böhmen und Oesterreich eigenthümlich angehörte, seit etwas länger denn einem halben Jahrhunderte aber auch in dem übrigen Deutschland Nationaltanz geworden ist, und endlich sich sogar in andere Länder Europa's... übergesiedelt hat (816);
Fr. A. Zorn, *Grammatik d. Tanzkunst. Theor. u. prakt. Unterricht in d. Tanzkunst u. Tanzschreibkunst oder Choreographie* (Lpz. [1887]): Wird ohne Bestimmungswort vom Walzer gesprochen, so ist darunter der gemüthliche, urdeutsche Nationaltanz zu verstehen (199).

Der in Schillings *Encyklopädie* angesprochene kulturelle Transfer des Walzers in andere Länder – der mit einer Übernahme der Tanzbezeichnung als Lehnwort einhergeht – wird in der deutschen Musikpublizistik verschiedentlich dahingehend reflektiert, daß der Walzer – in musikalischer Hinsicht wie als Tanz – damit Authentizität verliere:

Anon., Rezension über C. Dumonchau, *XII Walses pour le Pianoforte* (AmZ XV, 1813): Das eigentlich Nationale in diesem deutschen Tanze wird man von Franzosen so wenig verlangen, als von Deutschen das eigentlich Nationale in den französischen Romanzen (488);
Anon., Rezension über M. Clementi, *Vingt-quatre Valses pour le Pianoforte* (AmZ XXX, 1828): Jedes wahrhaft Nationale wird, von Ausländern angenommen und nachgeahmt, etwas Anderes. Es kann in manchen Hinsichten etwas Besseres werden: aber in dem, was seinen eigentlichen Character, sein wesentlich Unterscheidendes ausmacht, bleibt es nicht mehr dasselbe. Der Walzer, im Tanz und in der Musik, ist teutsch-national. Die letzten Kriege haben veranlasst, dass er, in Beydem, fast überall, und zwar bey Vornehm und Gering, eingeführt worden ist: aber wer z. B. in Frankreich oder England ihn tanzen sieht, dem entgehet das Abweichende nicht; und wer französische oder englische Walzermusik gehört hat...[,] dem entgehet das Abweichende noch weniger. Auch bey diesen vier und zwanzig Walzern Clementi's wird es ihm gewiss nicht entgehen. So artig mehrere derselben sind...: echte, teutsche Walzer sind kaum einige von allen, und vorzügliche, nämlich als Walzer, können auch diese nicht genannt werden (95).

Auch vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund zu sehen ist der Versuch Fr. Klingenbecks, den Begriff Walzer auf ein älteres Phänomen deutscher Musikgeschichte zu übertragen, um so zu unterstreichen, daß „uns der Walzer immer schon bestimmt war" und „als deutscher Nationaltanz mit uns gewachsen ist und zu uns gehört wie ein altes Volkslied" (*Unsterblicher Walzer. Die Gesch. d. dtsch. Nationaltanzes,* Wien [1940] [2]1943, 9 u. 12):

Eine der ältesten Walzerspuren führt nach dem Zentrum Süddeutschlands, nach Wien! In den Tanzliedern des am Hofe Friedrich des Streitbaren lebenden Minnesängers Neithart von Reuenthal klingt zum ersten Male der wienerische Walzerrhythmus auf (14).

(5) In Auseinandersetzung mit der im deutschen Schrifttum verankerten Idee von Walzer als deutschem Nationaltanz wird in der französischen Publizistik verschiedentlich die VOLTE ALS ÄLTERE FORM UND URSPRÜNGLICHER NAME des Walzers behauptet. Anläßlich eines Aufenthaltes in Paris im Sommer 1799 hat E. M. Arndt die französische Adaption des Walzers als Begriff wie in der Praxis beobachtet und in seinem ausführlichen Bericht (zit. oben, I. (4)) die „Nationalisierung dieses teutschen Tanzes" als „ganz neu" bezeichnet (*Reisen durch einen Theil Teutschlands, Ungarns, Italiens u. Frankreichs in d. Jahren 1798 u. 1799* IV, Lpz. [2]1804, 195). Castil-Blaze hat aus französischer Sicht den Zeitpunkt der Übernahme des Walzers aus Deutschland zunächst auf um 1790, später auf 1795 datiert und dabei ergänzend bemerkt, es handle sich beim Walzer eigentlich um einen vierhundert Jahre alten französischen Tanz:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Valse*: La *valse* nous vient de l'Allemagne; elle n'a été introduite en France que vers 1790 (II, 562);
ders., *Théâtres Lyriques de Paris. L'académie imperiale de musique* II (Paris 1855): La valse, que nous avons reprise des Allemands en 1795, était depuis quatre cents ans une danse française (71).

Ein Beitrag der Zeitschrift La Patrie (11. 1. 1882) gibt die Zerstörung der Legende von der deutschen Erfindung des Walzers durch die gesicherte Erkenntnis kund, die provenzalische Volte, im Paris des 16. Jh. ein Modetanz, sei mit ihrer Übernahme in Deutschland schließlich zum „Waltzer germanique" geworden:

Un érudit vient de détruire la legende qui attribuait aux Allemands l'invention de la valse. L'origine de cette danse... serait française... La valse vint de Provence à Paris, fut à la mode pendant tout le XVI[e] siècle... Les Allemands l'adoptèrent ensuite et la volta devint la Waltzer germanique (zit. nach: R. Hess, *La valse. Révolution du couple en Europe,* Paris 1989, 26).

Für die folgenden Vertreter dieser These ist es weniger die Nähe der beiden Tanzbezeichnungen, die eine direkte Ableitung des Walzers von der Volte quasi als erwiesen erscheinen läßt: das provenzalische Wort volta, von dem die Tanzbezeichnung Volte sich ableitet, meint als Ableitung von lat. volutatio u. a. roulade und détour, eine Drehung machen (vgl. S.-J. Honnorat, *Dictionnaire Prov.-Frç.* III, Digne 1847, 1409 c); bestimmend ist vielmehr der Umstand, daß es sich auch im Fall der Volte um einen geschlossenen Paardrehtanz im Tripeltakt handelt – mit einer allerdings differenten musikalisch-rhythmischen Gestaltung und Choreographie. Bei dem Konstrukt wird zudem gern ausgeblendet, daß zwischen dem Zeitpunkt, als die Volte in Frankreich aus der Mode kam, und dem Erscheinen eines als Walzer bezeichneten Tanzes in Deutschland um 1750 mehr als ein Jahrhundert liegt:

BrenetD (Paris 1926), Art. *Valse*: L'origine de la valse a été cherchée par les Français dans la *volte*, que Thoinot Arbeau

(1588) décrit comme une gaillarde provençale, en mesure ternaire, dansée en tournant le corps (465 a);
Fr. de Miomandre, *Danse* (Paris 1947): Quant à la volte, c'est tout simplement, et sans aucune modification, la valse, la bonne vieille valse à trois temps de nos grand'mères, que nous avons si longtemps crue originaire d'Allemagne, mais qui venait de Provence (zit. nach Hess, *La valse*..., loc. cit., 26);
Hess, *La valse*..., loc. cit.: Si l'on accepte de dire que la volta, la weller, la ländler, la schleifer, le dreher, la deutsch, le langaus et la valse elle-même – dont le nom lui-même, en français, est contemporain de la fin de la belle époque de la volta (1635) – sont les variantes d'une même danse dont la structure est *la danse de couple fermé tournée* à trois temps, on dépasse le débat national. On peut alors affirmer que la valse, dans ses formes multiples, existait en Europe depuis le XII[e] siècle (315).

Hess erwägt in diesem Zusammenhang auch als wortgeschichtlich eher kuriose als ernsthaft zu erörternde Deutung, ob nicht der Buchstabe t im frz. Begriff waltzer sowie im engl. waltz auf die Wurzeln des Walzers in der Volte verweist:

loc. cit.: Dans le terme français „waltzer" ou dans l'anglais „waltz", la présence du „t" pourrait rappeler le „t" de la volta (325).

(6) Einige Walzerformen eigenen Namens sind MIT DEM ZIEL GESELLSCHAFTLICHER AUFWERTUNG ODER CHOREOGRAPHISCHER ABWECHSLUNG KREIERTE TÄNZE. Tonangebende, d. h. Normen eines distinguierten geselligen Lebens kodifizierende Benimm- und Tanzlehren versagten dem Walzer lange Zeit Akzeptanz. Eine überwiegend abfällige Verwendung der Tanzbezeichnung Walzer ist in diesem Kontext zunächst üblich (vgl. dazu auch oben, I. (2)–(3)). Die „Kunst des gesellschaftlichen Tanzes" werde, „wenn man es mit dem Walzer so forttreibt, wie bisher, nach und nach in Verfall gerathen", lautet eine Prophezeiung am Ende des 18. Jh. (*Der Walzer*, in: J. G. Jacobi, *Taschenbuch für d. Jahr 1796*, Königsberg u. Lpz. o. J. [1795/96], 211). Als unschön begriffen wird der Walzer aus dieser Perspektive nicht zuletzt, weil er einförmig bzw. „ein ewiges Einerley" sei, d. h. aus nur einer einzigen, stets wiederholten Tanzfigur bestehe:

ibid.: Daß der Walzer nicht s c h ö n sey: hiervon werd' ich diejenigen, welche ihn jedem andern Tanze vorziehen, schwerlich überzeugen... Indessen frage ich die Vertheidiger jenes Tanzes, ob, wenn nur ein einziges Paar walzet, und die Tänzer an sich durch ihre Gestalt sie gar nicht interessiren, ob nicht alsdann das Anschauen ihnen bald zum Eckel wird? Ganz anders verhält es sich mit der Menuet, der Allemande, dem Hanackischen, und einigen ähnlichen Tänzen, die, von Einem Paar getanzt, den Zuschauer anhaltend vergnügen... Der Grund davon liegt in der M a n n i g f a l t i g k e i t der eben erwähnten Tänze, die dem Walzer fehlt, und ohne welche doch sich nichts schönes gedenken läßt. Hier ist ein ewiges Einerley. Derselbe Schritt, dieselbe Haltung des Körpers, dieselbe Figur. Die Arme, worauf bei Tanzenden so viel ankommt, regen sich kaum, bleiben immer ohngefähr in derselben Lage. Kurz, wer die erste Wendung gesehen hat, der hat alle folgende, bis zur letzten, gesehen... Wie aber kann irgend etwas auf die Dauer gefallen, wenn nicht mehrere verschiedene Theile desselben zu Einem Ganzen zusammenstimmen; wenn es ohne Anfang, Mittel und Ende ist? Dieses Gefühl ist dem Menschen so natürlich, daß wir unter allen wilden Völkern figurierte Tänze antreffen; wenigstens ist mir ein so einförmiger, wie unser Walzer, noch in keiner Beschreibung neuentdeckter Inseln aufgestoßen (203 ff.).

Figurenreiche Gesellschaftstänze (wie etwa das Menuett) verlangten zudem, wie Jacobi bemerkt, „eine gewisse Besonnenheit" (206), also Konzentration auf die jeweils auszuführenden Schrittfolgen und Bewegungen, womit sie dem Ideal kontrollierter Sinnlichkeit entsprechen. Für den Walzer gilt dies nicht, weshalb man ihm auf andere Weise Schranken zu setzen sucht: er habe „nichts Unanständiges", wenn „seine Geschwindigkeit gemäßigt" werde und das tanzende Paar „in einer merklichen Entfernung von einander" bleibe (196). Eine Reihe von Belegstellen für die Begriffe walzen bzw. Walzer in publizierten Tanzlehren der ersten Hälfte des 19. Jh. ist durch das Bemühen charakterisiert, solche Grenzen des Wohlanstands zu markieren. „Oefter als drei Mal darf kein Paar herumwalzen", heißt es etwa bei E. D. Helmke (*Neue Tanz- u. Bildungsschule*, Lpz. 1829, 88). Tanzschulen aus dieser Zeit enthalten darüber hinaus Beschreibungen modifizierter Walzerformen mit je eigener Bezeichnung, die einerseits der generellen Tendenz zu Varianten und Wandel bei verbreiteten Gesellschaftstänzen folgen, andererseits dem Walzer das gesellschaftliche Parkett ebnen sollen, wo dieser noch nicht anerkannt ist. Ein Beispiel für ein aus letztgenannter Intention veröffentlichtes Tanzlehrbuch ist Th. Wilsons *A Description of the Correct Method of Waltzing, the truly fashionable species of Dancing*... (London 1816; [2]1817 als *The Correct Method of German & French Waltzing: containing Instructions for performing all the Movements & Attitudes in that truly fashionable species of Dancing*). Denjenigen aus Londons besserer Gesellschaft, die den Walzer seinerzeit noch „as an *enemy* of true *morals*" ablehnen (XXXII; vgl. auch Carner 1968, 226), versichert Wilson, daß jener seit seinem Aufkommen in Deutschland „[has] not only been greatly improved, but such considerable additions upon its primitive principles have been made to it, so as to render it the most *fashionable* and *agreeable* species of DANCING" (XXV). Ausführlich beschreibt Wilson in der Folge einen (vermutlich wegen seiner französischen Herkunft) als „FRENCH *Waltzing*" (XI) bezeichneten Tanz, der durch seine Dreigliederung („SLOW FRENCH *Waltzing*", LIII; „SAUTEUSE WALTZ", 73; „JETTÉ, or QUICK SAUTEUSE WALTZ", 80) und mithin komplexere Choreographie sowie die exakten Vorschriften die Fußpositionen betreffend (Hüpfen auf den Zehenspitzen u. a.) als eine Stilisierung des ursprünglichen Walzers anzusehen ist.

Aus der Tanzpraxis erwachsene oder von einzelnen Tanzlehrern entwickelte variante Walzerformen der ersten Hälfte des 19. Jh. – teilweise im $^2/_4$-Takt – tragen Bezeichnungen wie Ecossaise- oder Schottischer Walzer (vgl. etwa P. Br. Bartholomay, *Die Tanzkunst in Beziehung auf d. Lehre u. Bildung d. wahren Anstandes u. d. gefälligen Aeußern...*, Giessen 1838, 168 f.), Zéphyr-Walzer (ibid., 172 ff.), Balancé-Walzer (Fr. A. Roller, *Systematisches Lehrbuch d. bildenden Tanzkunst u. körperlichen Ausbildung...*, Weimar 1843, 283 f.), Galopp-Walzer (ibid., 281: „Wird auch, g e m e i n a u s g e s p r o c h e n, Rutscher genannt, welches eine ganz falsche Benennung ist; denn es soll ja nicht rutschend, oder mit gestrichenem *pas* getanzt werden"), Russischer Walzer oder Triolet-Walzer:

J. H. Gourdoux-Daux, *Die Tanzkunst als Bildungsmittel d. Jugend* (Wien 1830): Der russische Walzer besagt wieder eine andere Modification des Deutschtanzens: man schreibt sie den Russen zu, welche, als erklärte Liebhaber des Walzers, auf ihren [militärischen] Durchmärschen dem schönen Geschlechte diese Huldigung zuerst dargebracht haben sollen. Hier hat jeder Tänzer seine Tänzerinn, mit der er sich wie gewöhnlich anstellt; nach Maßgabe der Anzahl beginnen zwey, auch drey Paare zugleich, jedes Paar walzt einmahl ganz durch, dann gibt jeder Herr seine Tänzerinn an einen Tänzer ab, der bis dahin noch nicht getanzt hat und übernimmt dafür die seinige, mit welcher er eben diese Tour macht; hiebey wird beobachtet, daß der neu eintretende Tänzer die Vorhand habe, und sich beeilen müsse keine Stockung zu veranlassen, indem der wechselnde Tänzer unmittelbar hinter ihm in den Rundtanz einzutreten hat; die andern Tanzpaare befolgen das nähmliche, wodurch es dann geschieht, daß Mancher seine Tänzerinn auf längere Zeit, als ihm lieb ist, entbehren muß; auch haben mehrere Flugschriften, welche zuerst dieser russischen Tanzart erwähnten, sich die Bemerkung erlaubt, daß der russiche Walzer von den deutschen Männern weit weniger beyfällig, als von dem Frauengeschlechte aufgenommen worden sey (58 f.);
E. D. Helmke, *Neue Tanz- u. Bildungsschule* (Lpz. 1829): Durch die allgemeine Klage, daß es auf allen Bällen stets an *Herren* fehle, weshalb so viele Damen sitzen bleiben, fand ich mich veranlaßt, einen Walzer zu erfinden, der, wie der bekannte Wechselwalzer von *einem* Herrn und *zwei* Damen getanzt wird. Weil er von drei Personen getanzt wird, so gebe ich ihm den Namen *Triolet-Walzer* (112); eine nähere Beschreibung des erwähnten Wechselwalzers, hier unter der Bezeichnung Wechseldeutscher bzw. „la valse de change", findet sich in Gourdoux-Daux, *Die Tanzkunst...* (loc. cit., 56 ff.).

(7) Im Vormärz wird Walzer als ein den bürgerlichen Alltag überhöhendes, Herrschaftsverhältnisse stabilisierendes Phänomen bewertet und von daher mit POLITISCHEM ESKAPISMUS in Verbindung gebracht. Rahel Varnhagen paraphrasiert in einem Brief an ihren Mann K. A. Varnhagen von Ense (13. 3. 1829) einige ihrer gesprächsweisen, in Anwesenheit u. a. von Heinrich Heine gemachten Bemerkungen über den Wiener Walzer, „der oft so unsinnig angebracht schiene, nach jedem ernsten Kampf oft; mir aber immer guten Eindruck mache und gefalle – ohne daß ich lange den Grund deutlich gewußt – so wie ein Leid, ein Kampf, eine Verwirrung, ein Vollbrachtes geschehen sei: gewalzt! Was will der Mensch mehr" (*Rahel. Ein Buch d. Andenkens für ihre Freunde* III, Bln 1834, 378). Die immense Popularität, die der Walzer in den 1830er und 1840er Jahren dank J. Lanner und J. Strauß (Vater) vor allem in Wien genießt – „Jünglinge und Jungfrauen, Weiber und Männer straußen und lannern Winter und Sommer, das heißt: sie drehen sich wie ein Kreisel", notiert A. Glaßbrenner nach einem Aufenthalt in der österreichischen Hauptstadt (*Bilder u. Träume aus Wien*, [Lpz. 1836] Wien 1922, 69) –, gilt als signifikantes Merkmal der Restaurationszeit, in der eine im Entstehen begriffene Vergnügungsindustrie systemstützende Funktion erhält. Vom Walzer jedenfalls ist häufig (auch implizit) die Rede, wenn diese Epoche „größter politischer Verkommenheit" von Zeitgenossen attackiert wird:

[M. Langenschwarz], *Europäische Geheimnisse eines Mediatisierten. Metternich u. Europa. Wien u. Österreich* (Hbg 1836): Ist Wien vom Vorwärtsgehen [sc. Fortschritt] kein Freund, so ist es doch auch sicher keiner vom Stehenbleiben. Wer mir sagt, daß Wien *stehe*, der lügt; der Wiener *tanzt* dreiviertel seines Lebens... Es dürfte schwierig seyn, zu entscheiden, ob der Tanz ein Aristokrat oder ein Demokrat ist; daß er aber jedenfalls der Aristokratie mehr *Nutzen* bringt, als der Demokratie, das ist ohne alle Untersuchung ausgemacht. Der Tanz erhitzt den Kopf, betäubt das Gehirn, wirkt von da vor allem auf's Sexualsystem, und macht somit jeden Gedanken an Revolution verschwinden. Daher die väterliche Liebe der österreichischen Regierung für Tänze und Tanzplätze...
Es ist aber auch eine wahre Freude, den gutherzigen, freudesuchenden Wiener sich im bunten Wirbel drehen, und ihn dabei sein ganze Existenz momentan in einen Walzer von Lanner oder eine Gallopade von Strauss auflösen zu sehen... Der Wiener im Tanzsalon ist völlig ein anderer Mensch, sein *Geist*, der vorher schon *schläfrig* ist, geht beim Tanzen in den förmlichsten *Schlaf* und *Starrkrampf* über, während der Körper neu auflebt, und jeder Nerv im $^6/_8$ Takt zittert (22 f.);
Glaßbrenner, *Bilder u. Träume...*, loc. cit., Kap. *Strauß u. Lanner*: Sie erhalten viele Staaten im Schwindel, und ehe diese Schwindeleien aufhören, werden Jahre vergehen...
Nach welcher Reunion man in Wien geht, in welchem öffentlichen Garten man sich niedersetzt, Strauß und Lanner sind immer da! Führen sie nicht selbst das Zepter, so spielen wenigstens andere Musikanten ihre Walzer und Galoppaden.
Lebhafte Gespräche stärken das Herz und bilden den Geist, aber zu einem solchen bringt man es selten in Wien; eben, wenn die Meinungen sich kreuzen wollen, klopft Meister Strauß mit dem Bogen auf und gebietet Ruhe. Nun geht das Geklingel und Gezappel los. Die Wienerin dreht sich unruhig auf dem Stuhle herum, der Wiener wiegt den Kopf, die Füße arbeiten unter dem Tisch, und die Gedanken über dem Tisch gehen schlafen. Gute Nacht, Gespräch!... die wichtigsten Dinge bleiben mitten in der Unterhandlung liegen; jetzt muß man sich drehen, wiegen, jetzt muß man Takt treten und vor Wonne zerschmelzen!... Ob Österreich so glücklich bleiben oder

später eine repräsentative Verfassung bekommen wird; was geht das uns an? ...Ob Eisenbahnen und Dampfwagen die Völker inniger vereinen werden? Was kümmert das einen Fuß, in welchem lustige Noten kribbeln und krabbeln?... O, wäre ich ein Despot! Tonnen Goldes spendete ich den Straußen und Lannern, daß sie mir die Köpfe meiner Untertanen wiegten und alle öffentlichen Gespräche stokken machten! (67 ff.); Glaßbrenner bezeichnet Strauß und Lanner deshalb auch als „die beiden politischen Figuren" (38);

E. Hanslick, *Die Gesch. d. Concertwesens in Wien* I (Wien 1869): Der Zustand des öffentlichen Musiklebens gegen den Ausgang der dreißiger Jahre bietet ein belebtes, aber kleinliches Bild. Es trägt den Stempel des Ueppigen, oberflächlich Amüsirenden, den Charakter eines zwischen fader Sentimentalität und flimmerndem Witz sich schaukelnden Sinnenlebens. Der entsprechende musikalische Aufputz einer Periode geistiger Unthätigkeit und größter politischer Verkommenheit in Oesterreich! Von allen großen geistigen Interessen abgesperrt, warf sich das Wiener Publicum auf den Cultus des kleinlichen, auf das schlechtweg Zerstreuende und Unterhaltende in der Kunst... Auf musikalischem Gebiete herrschte die italienische Oper, das Virtuosenthum und der Walzer (364).

III. Von Beginn des 19. Jh. an erfährt auch die musikalische Gattungsbezeichnung Walzer BEDEUTUNGSERWEITERUNGEN.

(1) Nach nur vereinzelter Verwendung zuvor ist eine signifikante VERBREITUNG DER BEZEICHNUNG WALZER IM TITEL VON MUSIKDRUCKEN UM 1800 auszumachen. Mit diesem Befund liegt es auf der Hand, daß vor dem Einsetzen einer kompositorischen Walzerwelle zu tripeltaktigen Tanzmusikstücken fast ausschließlich anderer Benennung gewalzt wurde. Von daher erklären sich zum Teil die Schwierigkeiten terminologischer Abgrenzung zwischen Walzer und damit verwandter Tänze (vgl. oben, II. (3)). In eine Geschichte des Walzers müsse „die gesamte Produktion an Deutschen und Ländlerischen... seit den 1780er Jahren... miteinbezogen werden", meint zugespitzt R. Flotzinger in diesem Zusammenhang (1998, 1883). Festzuhalten ist, daß Walzer als musikbezogener Ausdruck sich erst etabliert, als die tanzbezogene Bezeichnung längst in die Alltagssprache Eingang gefunden hat. Zwar ist der entsprechende Prozeß nur unzureichend dokumentiert, doch scheint es, als habe die im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts verbreitete Begeisterung für den Walzer als Gesellschaftstanz (vgl. hierzu Belege oben, I.) den Walzer als musikalische Mode recht eigentlich angestoßen. Zugkraft verspricht dabei allein schon der Titel. So ist zu erklären, daß Mozarts *Deutsche Tänze* K.-V. 536 und 567 (entstanden 1788) bald nach dessen Tod von einer Reihe von Verlagen in Teilsammlungen und Bearbeitungen als Walzer veröffentlicht werden (vgl. RISM A/I/6, 149 ff.; daß Mozart den Ausdruck walzen oder Walzer gebraucht hätte, ist nicht verbürgt). Parallel mit dieser Erscheinung setzt um 1800 der Druck von Walzern ganz allgemein ein (vgl. Flotzinger 1998, 1885), wobei freilich auch andere Bezeichnungen für Musikstücke gebräuchlich bleiben, die zur Begleitung walzender Paare intendiert sind.

(2) Die frühesten musiklexikalischen Belegstellen für den Begriff Walzer verstehen unter diesem eine im Gestus heitere KLEINFORM DER TANZMUSIK IM TRIPELTAKT. Dabei ist eine Orientierung an dem ersten belegbaren lexikalischen Eintrag 1802 H. Chr. Kochs unverkennbar:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Walzer*: Ein bekannter Tanz, dessen Charakter hüpfende Freude ist. Die Melodie ist in den Tripeltakt gesetzt, hat eine muntere Bewegung, und gemeiniglich zwey Reprisen von acht Takten (1735); wörtlich übernommen im WolfL (Halle [3]1806, 359), Art. *Walzer*;

HäuserL (Meissen 1828): *Walzer* (Valse) ein bekannter im Tripeltakt gesetzter Tanz, welcher hüpfende Freude ausdrückt und hurtige Bewegung verlangt. Er besteht aus 2 und mehreren Theilen und jeder von 8 und mehreren Tacten (II, 138).

(3) Im Begriff WALZERKETTE findet ein „erster Stilisierungsschritt" (Flotzinger 1998, 1884) des Walzers Benennung, der durch Ausweitung dessen formaler Anlage charakterisiert ist. Der bislang früheste Beleg für die Verwendung des Ausdrucks Kette in bezug auf eine zyklische Verknüpfung mehrerer Walzer ist in einem Beitrag Fr. Guthmanns nachzuweisen (*Ueber Tanzmusik*, AmZ VII, 1804/05), wobei die Komposition solcher, hier auch als „Tanzsinfonien" bezeichneter Walzerketten durch das Bedürfnis der „gebildeten Klassen" nach Abwechslung vom „Einerley" einer volksläufigen Tanzmusik motiviert wird:

Man sollte bey der Tanzmusik den Volkstanz von dem, der gebildeten Klassen wol unterscheiden. Die Walzer in der Dorfschenke und in dem königlichen Redoutensaale sollten ganz verschieden seyn... Ein Publikum, welches fast tagtäglich Musik hört, und sie zum Theil selbst kultivirt, verträgt schon stärkere Speise... man gebe ihm mehr die sogenannten T a n z s i n f o n i e n – wo mehrere Tanzmelodien, gleich einer Kette, abwechselnd und pikant verbunden sind. Das ewige Einerley von acht bis sechzehn Takten würde d i e s e s Publikum ermüden (778).

Die kompositorische Praxis, Walzerketten durch eine die „Hauptgänge der vorhergegangenen... Stücke" verarbeitende Coda abzuschließen – dem Prager Fr. D. Weber wird 1810 in der AmZ in dieser Hinsicht eine Vorreiterrolle zugeschrieben –, scheint seit etwa 1800 üblich (vgl. Flotzinger 1998, 1885). Die Weber betreffenden Beiträge sind im Kontext der Geschichte des Begriffs Walzer aus zwei Gründen

bemerkenswert. Zum einen wird herausgestellt, daß der Walzer durch jene „kunstreichen Coden" der Kategorie höherer, also ästhetisch anspruchsvollerer Musik sich nähere (vgl. dazu im weiteren unten, III. (4)), zum anderen mit dem Ausdruck „sogenannte" Wiener Suite eine seinerzeit offenbar geläufige alternative Bezeichnung für eine „Kette" von walzerhaften Tänzen mit finaler Coda verwendet:

„S.", *Ueber Tanzmusik u. ihren Werth. Mit vorzüglicher Rücksicht auf Böhmen* (AmZ XII, 1809/10): [Fr. D. Weber] war der erste, der die sonst üblichen Schranken der Menuetten und Walzer von sechszehn Takten in zwey Reprisen zu überschreiten wagte; er fand darin einen zu engen Raum, um einen Gedanken tüchtig durchzuarbeiten und mit mannigfaltigen Harmonien auszuschmücken... Auch die langen und kunstreichen, thematisch gearbeiteten Coden bey Walzern, die ganz im Charakter der Symphonie gearbeitet sind, machen eine Berührung mit jener [sc. der höheren Musik] aus (582 ff.);

Anon., Rezension (wohl des gleichen Autors) über Fr. D. Weber, *12 Allemandes et Coda pour le Pianoforte sur le Chanson: O du lieber Augustin u. 12 Allemandes et Coda pour le Pianoforte sur divers Airs favoris des Opéras* (AmZ XII, 1809/10): Hr. W[eber]... liefert... sogenannte Wiener Suiten – d. h. die Tänze hängen zusammen, und bilden, mit der ausgeführten *Coda*, ein Ganzes... Die Coda beyder ist mit guter Einsicht so ausgeführt, dass sie mancherley Hauptgänge der vorhergegangenen zwölf Stücke neu verbunden wiederbringt... Durch diese ganze Bearbeitung der Allemanden könnte wirklich dieselbe – in der Musik nämlich – als eine neue Gattung betrachtet werden (588); die hier als Allemande betitelten Tanzstücke sind im Sinne der Zeit Walzer; vgl. auch die anon. Rezension über F. T. Blatt, *Dix Allemandes et Coda pour le Carneval pour le Pianoforte* (AmZ XXXIV, 1832, 456): „Diese echt teutschen Walzer mit ihrem ausgeführten Coda sind sehr tanzlich und leicht".

Der ein formales Prinzip benennende Ausdruck Walzerkette ist eher selten gebräuchlich (wie etwa in folgender Kompositionslehre):

A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): ...in neuester Zeit sind ganze Walzerketten von vier, sechs und mehr aneinandergereihten Tonstücken in verschiedenen Tönen geschrieben worden, denen man dadurch einige Einheit zu geben sucht, dass man zuletzt auf den ersten Walzer zurückkommt, oder mehrere dagewesene Motive zu einem Schlusse zusammenfasst (57).

Werden Werke, die Walzerketten darstellen, ohne konkretisierendes Zahlwort schlicht mit Walzer betitelt oder wird ihnen ein spezifischer Name gegeben (etwa *Kettenbrücke-Walzer*), so handelt es sich intentional um die als solche nicht erkennbare Pluralbildung der Tanzbezeichnung (freilich bürgert es sich umgangsmäßig ein, von ‚dem' *Kettenbrücke-Walzer* usw. zu sprechen).

(4) Der musikbezogene Begriff Walzer besitzt in der ersten Hälfte des 19. Jh. WERTENDE KONNOTATIONEN. In den sich herausbildenden ästhetischen Werthierarchien gilt der Walzer als niederes Genre:

Fr. Guthmann, *Etwas zur Vertheidigung d. Tänze* (AmZ VI, 1803/04): Die armen Tänze und Favoritstückchen des gemeinen Mannes und des niedern Dilettanten sind leider unter den Musikern von Profession so verrufen, dass sie einer Vertheidigung zu bedürfen scheinen... Er [sc. derjenige, welcher sich „nur mit Produkten aus einer höhern Sphäre" abgibt] sieht mit Mitleid auf diejenigen herab, welche jene Werke noch nicht fassen können, und noch Geschmack an einem hübschen Länderer oder Walzer... finden (405).

In einem Artikel des in Wien erscheinenden Sammler vom 10. 12. 1833 meint J. W. Hofzinser, ein „gerechter Unwille" müsse „jeden ergreifen", wenn Johann Strauß (Vater), ein „Geiger, der Walzer und Märsche" schreibe, „seine Kompositionen Werke nennt, die höchstens Fabricate zu nennen" seien (zit. nach: M. Schönherr u. K. Reinöhl, *Johann Strauss Vater. Ein Werkverz.*, Das Jahrhundert d. Walzers I, London, Wien u. Zürich 1954, 100 f.). Es ist dies seinerzeit allerdings eine Minderheitenposition. Denn das auch innerhalb der Walzerproduktion ausgemachte Wertgefälle findet Ausdruck u. a. darin, daß Strauß der Ehrentitel Walzerkönig verliehen wird. Das publizistische Echo, das dieser nicht nur in Wien, sondern auf seinen ausgedehnten Konzertreisen auch anderwärts gefunden hat, ist kaum in Ansätzen dokumentiert. Der Ausdruck Walzerkönig ist wohl eine Wortprägung des Musikfeuilletons und findet in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre Verbreitung. In ihm wird die herausgehobene Stellung von Strauß als Tanzmusiker sinnfällig. Mit gleicher Intention bezeichnet ihn ein Artikel der Wiener Theaterzeitung vom 16. 11. 1833 als „Mozart der Walzer" (zit. nach Schönherr/Reinöhl, *Johann Strauss...*, loc. cit., 100; im übrigen wird auch J. Lanner verschiedentlich Walzerkönig genannt). Nach einem Konzert der Kapelle von Johann Strauß in Berlin am 12. 11. 1834 bemerkt der dortige Korrespondent der Wiener Theaterzeitung:

Strauss ist Strauss, ein musikalisches Phänomen, er ist der Erfinder des Walzers, oder, richtiger gesagt: der Walzer selbst, der personifizierte Walzer, ein Walzer von Fleisch und Blut, ein Walzer vom Scheitel bis zur Zehe, jeder Zoll seines Körpers ist ein Walzer (zit. nach: *Die Walzer-Dynastie Strauss in Zeugnissen ihrer Selbst u. ihrer Zeitgenossen*, hg. von M. Hürlimann, Zürich 1976, 35).

Das den Maßstäben der Autonomieästhetik zufolge untergeordnete Musikgenre Walzer erhält, wo von Strauß' Qualitäten und „Genie" die Rede ist, wo dessen „feiner, kunstsinniger Geist" gelobt wird, eine deutliche Aufwertung. Entsprechend bezeichnete Stücke von seiner Hand können „Kunstwerth" besitzen, „Kunstwerk" sein - Urteile mit begriffsgeschichtlichen Konsequenzen:

GathyL (Lpz. 1835), Art. *Walzer*. Diese Gattung ist in neuerer Zeit durch S t r a u ß und L a n n e r mit allem was Melodie, Harmonie, Rhythmus und Instrumentirung Pikantes darbieten bereichert, zu einer bedeutenden Höhe der Vollendung gestiegen (319 a);

Anon., *Eine* [Pariser] *Kaffeehausscene* (Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I, 1841): Der Ball war glänzend gewesen. Strauß, der Walzerkönig, wie ihn hundert Journalisten tauften, hatte Paris erobert... [Zwiegespräch] Dandy. *Pereant* alle Walzerkönige! Fremder. Verschütten Sie das Kind nicht mit dem Bade. Strauß ist groß in seinem Genre, obgleich sein Genre klein ist. Er ist in seiner Art so gut ein Genie, als es hundert Dichter und Tonkünstler waren. Was hat ihm die Tanzmusik nicht alles zu danken? Ich möchte sagen, er hat sie erfunden (293 a f.);
Ph. Fahrbach, *Gesch. d. Tanzmusik seit 25 Jahren* (Wiener allgemeine Musik-Zeitung VII, 1847): [Der lange Jahre als Musiker im Orchester von Johann Strauß (Vater) mitwirkende Fahrbach erwähnt die Würdigungen von Strauß etwa durch Spohr und Berlioz und bemerkt in diesem Zusammenhang], daß dieses so sehr angefeindete Musikgenre [sc. Walzer] nicht s o t i e f unter der Classicität stehe, als man zu gewissen Zeiten gerne glauben machen wollte... S t r a u ß und L a n n e r wurden... mit manchem Helden... verglichen... „Walzerfürst", „Walzerkönig", „Napoleon der Tanzmusik", „Cherub mit dem Zauberbogen" etc. nannte man sie (142 a);
E. Hanslick, *Johann Strauß* (Beilage zum Morgenbl. d. Wiener Zeitung, 6. 10. 1849): Als Componist hat er bekanntlich die Tanzmusik gepflogen, eine Gattung, auf welche Tonsetzer und Kritiker gewöhnlich mit souveräner Verachtung herabsehen. Mit Unrecht. Auch in der kleinen Form bewährt sich das große Talent, und dieses, als der göttliche Funke, ists, vor dem wir uns zuerst beugen... in alle Ewigkeit wird der schöne Walzer mehr Kunstwerth haben, als die schlechte Messe... Der unterste Grad der Tanzmusik hat nur mit den Füßen zu thun, auf höherer Stufe spricht er zur Phantasie, zum Gefühl, zum Geist... Für den Musiker konnte Strauß nur dann Bedeutung haben, wenn seine Tänze, abgelöst von ihrem Zwecke, also außer dem Ballsaal, noch musikalischen Fond genug gehabt, um den Kenner zu interessiren. Daß dies in nicht geringem Grade der Fall war, wird kein Unbefangener läugnen. Strauß erwies sich in der Ausarbeitung seiner Musikstücke als ein feiner, künstlerischer Geist, dem Alles Rohe und Dilettantenhafte fern lag (*Sämtliche Schriften* I/2, hg. von D. Strauß, Wien 1994, 124 ff.);
Fr. M. Böhme, *Gesch. d. Tanzes in Deutschland* I (Lpz. 1886): Ein Walzer von Strauß [Vater] ist in seiner Art ebensogut e i n K u n s t w e r k, wie eine Sonate und Sinfonie in ihrer Art (272).

(5) In dem von R. Schumann 1834 unter dem Pseudonym Florestan geprägten Gegensatzpaar „Fußwalzer" und „Herzwalzer" wird die in der Folge übliche SCHEIDUNG VON SOGENANNTEM TANZ- UND KONZERTWALZER begrifflich zugespitzt:

Der Psychometer. Erster Versuch (NZfM, Bd. 1, 1834): Es gibt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die ersten schreibt man gähnend, im Schlafrock... Die zweiten sind die Strauß'schen, an denen alles wogt und springt – Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß. Der Zuschauer wird unter die Tänzer hingerissen..., die Tänze scheinen selbst mitzutanzen... Die letzte Classe machen die Des- und As dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnsuchtswalzer [von Fr. Schubert] zu sein scheint, die Abendblumen und Dämmerungsgestalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tausend Liebes (63 a).

Schumann benennt damit einen weiteren Stilisierungsschub des Walzers, der „bis zu Formen" führt, „die vom Tanzgebrauch unabhängig (d. h. zu Darbietungsmusik) wurden, aber dann ihrerseits wieder auf jenen rückwirkten" (Flotzinger 1998, 1883). Für Schumann verkörpert diese Tendenz prototypisch Fr. Chopin, dessen (hier als op. 12 gezählter) „Körper- und Geisterhebender Walzer" etwa, ein „erschaffener Traum", ihn „einhüllte in seine dunkle Fluthen" (*Ber. an Jeanquirit in Augsburg über d. letzten kunsthistorischen Ball*, NZfM, Bd. 6, 1837, 160 a). Vom Titel her geben diese stilisierten Walzer sich teilweise nicht als solche zu erkennen (wie im eben genannten Fall), bei anderen wird die Zwecksetzung, nicht oder nicht primär der Tanzbegleitung zu dienen, durch die gewählte Bezeichnung offenbarer (etwa Fr. Schubert, *34 Valses sentimentales*, D 779 [erschienen 1825; der Werktitel stammt möglicherweise vom Verleger]; Fr. Liszt, *Grande valse di bravura* [1836] u. *Valse mélancolique* [1839]):

Mendel/ReißmannL XI (Bln 1879), Art. *Walzer*: Seitdem... S c h u b e r t, W e b e r und C h o p i n den W a l z e r zur Kunstform erhoben haben, ist er auch bis in die neueste Zeit als solche gepflegt und weiter gebildet worden. Man bezeichnet ihn in dieser Fassung wol auch mit S a l o n w a l z e r, um anzuzeigen, daß er nicht für den Ballsaal oder Tanzboden bestimmt ist... Ist er besonders effektvoll gehalten und nur mit einem bedeutenden Aufwande von technischen Mitteln auszuführen, dann heisst er C o n c e r t – W a l z e r (264).

Wo der Werktitel Walzer im Œuvre ausgewiesen gediegener Komponisten erscheint, fühlen sich Verfechter einer autonomen Kunstmusik häufig zu Erklärungsversuchen herausgefordert (wie etwa E. Hanslick im Falle der *Walzer* op. 39 für Klavier zu vier Händen von J. Brahms):

Waffenruhe am Clavier (Neue Freie Presse [Wien], 25. 8. 1866): B r a h m s und W a l z e r; die beiden Worte sehen einander auf dem zierlichen Titelblatte förmlich erstaunt an. Der ernste, schweigsame B r a h m s, der echte Jünger S c h u m a n n ' s, norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst uns das Räthsel, es heißt Wien... Auch die Walzer von B r a h m s sind eine Frucht seines Wiener Aufenthaltes, und wahrlich von süßester Art... Wer Antheil nimmt an der Entwicklung dieses echten und tiefen, bisher vielleicht einseitigen Talentes, der wird die „Walzer" als glückliches Zeichen einer verjüngten und erfrischten Empfänglichkeit begrüßen, als eine Art Bekehrung zu dem poetischen Hafisglauben Haydn's, Mozart's und Schubert's. Welch reizende, liebenswürdige Klänge! Wirkliche Tanzmusik wird natürlich Niemand erwarten: Walzer-Melodie und -Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilitiert. Trotzdem stört darin keinerlei künstelnde Affectation, kein raffinirtes, den Total-Eindruck überqualmendes Detail – überall herrscht eine schlichte Unbefangenheit... Der Charakter der einzelnen Tänze nähert sich bald dem schwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler (o. S.).

Lit.: E. SCHENK, Der Langaus, Studia Musicologica III, 1962; M. CARNER, Art. Walzer, MGG XIV, Kassel 1968; R. WITZMANN, Der Ländler in Wien. Ein Beitr. zur Entwicklungsgesch. d. Wiener Walzers bis in d. Zeit d. Wiener Kongresses, Veröff. d. Kommission für d. Volkskundeatlas in Österreich, Bd. IV, Wien 1976; R. FLOTZINGER, Art. Walzer, MGG II, Sachteil d. zweiten, neubearbeiteten Ausgabe, Bd. IX, Kassel u. Stuttgart 1998.

Tobias Widmaier, Kaiserslautern 2002

Zarabanda / Sarabande

Spekulationen über die Herkunft des Wortes Zarabanda setzten bereits im ersten Drittel des 17. Jh. ein und führten zu einer Vielzahl von Erklärungsversuchen, deren wichtigste hier nur summarisch genannt werden können. Man suchte die Stammform in der persischen (z.B. Ser-a-bend, die Überschrift einiger persisch-türkischer Gesangstücke in einer orientalischen Sammlung, W. Ouseley, *Oriental Collections*, Bd. II, London 1728, 197), arabischen (z.B. Dastaband, womit ein Tanzspiel bezeichnet wird, bei dem die Teilnehmer händehaltend in der Runde tanzen; vgl. Fr. M. Böhme, *Gesch. d. Tanzes in Deutschland*, Lpz. 1886, 139) und hebräischen (z.B. çara, sich wiegen; vgl. S. de Covarrubias Orozco, *Tresoro de la lengua castellana*, Madrid 1611, 395) Sprache; auch brachte man den Tanz-Terminus mit einem gleichnamigen Musikinstrument in Verbindung (C. Sachs, *Eine Weltgeschichte d. Tanzes*, Bln. 1933, 248), ebenso mit dem Namen der Komödiantin Sarabanda, die den Tanz angeblich in Frankreich eingeführt hat, oder erklärte ihn sich zusammengesetzt aus den span. Worten Sarao, Tanz, Ball, und Banda, Gruppe (M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Bd. II, Paris 1636, 165). Alle diese etymologischen Lösungsvorschläge halten einer kritischen Prüfung nicht stand. Am einleuchtendsten, aber letztlich auch nicht beweisbar, ist die Hypothese, Zarabanda gehe auf das span. Zaranda, Sieb, zurück (J.A. Pellicer, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Bd. I, Madrid 1797, CLIV; R. Marín, *El Loayza de „El celoso extremeño"*, Sevilla 1901, 266ff.). Das dazugehörige Zeitwort zarandar bedeutet neben sieben auch rütteln und schütteln, womit die Hauptbewegungen beim Zarabanda-Tanzen charakterisiert sein könnten. Mit großer Vorsicht argumentiert J. de Corominas in seinem Standardwerk zur Etymologie der span. Sprache, wenn er festhält, daß die Sache wie auch der Name wahrscheinlich in Spanien im 16. Jh. oder kurz vorher entstanden seien:

Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana, Bd. IV (Bern 1954): la *zarabanda*, y probablemente su nombre, se inventó en España en el siglo XVI, época del gran florecimiento coreográfico español, o poco antes; como en los casos de *chacona, zambapalo o jácara* ... toda etimología remota es inverosímil, y una creación indígena es probable a priori (839 b).

In die franz. Sprache eingeführt wurde der Terminus in der Form Sarabande erstmals im Jahr 1607 im Lexikon des C. Oudin (siehe unten, II.), die früheste ital. Quelle ist G. Montesardos *Nuova inventione d'intavolatura* (Florenz 1606), in der bestimmte einteilige Gitarrenstücke Sarabanda überschrieben sind (siehe I. (3)). M. Praetorius übernahm das franz. Wort Sarabande ohne Abänderung ins Dtsch. und bezeichnete in *Terpsichore* (Wolfenbüttel 1612) damit einige courantenartige Stücke. Die engl. Wortbildung Saraband ist erstmals nachweisbar in B. Johnsons Schauspiel *The devil is an ass* (London 1616), wo darunter ein Tanz verstanden wird; in der ersten Hälfte des 17. Jh. finden aber wiederholt auch andere Varianten wie Sellabrand oder Serabrand Verwendung.

I. Zarabanda bezeichnet in Spanien im späten 16. und im 17. Jh. einen TANZ MIT GESANG UND GITARREBEGLEITUNG.
(1) In erster Linie ist mit Zarabanda der Tanz selbst gemeint, der eine solo oder paarweise vorgeführte EROTISCHE PANTOMIME war.
(2) Des weiteren wird mit Zarabanda das VERSSCHEMA benannt, das den zu diesem Tanz gesungenen Texten zugrunde liegt.
(3) In ital. und span. Gitarre-Tabulaturen werden BESTIMMTE AKKORDFOLGEN Zarabanda überschrieben, welche ursprünglich als Begleitschema für den ebenso bezeichneten Gesang dienten, aber auch als selbständige Stücke auftreten konnten.

II. In der Schreibweise Sarabande geht der Terminus im frühen 17. Jh. in die franz. Sprache ein und bezeichnet bis in die Gegenwart eine GATTUNG DER FUNKTIONALEN UND DER STILISIERTEN TANZMUSIK.

III. Sarabande ist im 17. und im frühen 18. Jh. auch der Name für einen VORNEHMLICH FÜR THEATRALISCHE ZWECKE BENUTZTEN TANZ.

I. Im 16. Jh. taucht der Ausdruck Zarabanda erstmals in span. Quellen auf und bezeichnet einen TANZ MIT GESANG UND GITARREBEGLEITUNG. Die Herkunft von Sache und Name ist umstritten; in Frage kommen die Iberische Halbinsel (Devoto 1960, 31–37) sowie die span. Kolonien in Mittelamerika (Stevenson 1962, 1–3 und 1963 [1], 7). Ein anon., aus Panama stammendes Ms. (datiert 1539) mit dem Titel *Vida y tiempo de Maria Castaña*, enthält eine Anrufung der Musen mit folgender Strophe, in der vom Klang des Zambapalo und der Zarabanda die Rede ist (Zambapalo ist ein in Spanien im 16. und 17. Jh. gelegentlich verwendeter Tanzname):

O estéis sobando la harina blanda
con huevos, con azúcar, con manteca,

al són de zambapalo y zarabanda,
o en el paraiso estéis ahora de Meca (zit. nach Devoto 1960, 35).

Die Datierung ist sehr fragwürdig, zumal der Gebrauch des Wortes Zarabanda im Jahr 1539 völlig isoliert stehen würde, denn die früheste mit Sicherheit datierbare Quelle für die Verwendung dieser Bezeichnung stammt erst aus dem Jahr 1569. Der *Cancionero general de obras del poeta Pedro de Trejo* enthält ein *Çarauanda* betiteltes Gedicht (Faks. in d. Zs. Revista de Lit. Mexicana I, 1940, 102–104), das nachweislich anläßlich des Fronleichnamsfestes in Michoacán (Zentral-Mexiko) gesungen wurde (Stevenson 1963 [2], 111). In diesem Falle ist von der *Çarauanda* als einem gesungenen Gedicht die Rede. Ein anderer Beleg läßt aber keinen Zweifel daran, daß der Begriff Zarabanda Tanz, Gesang und Gitarrebegleitung umfaßt; A. L. Pinciano vergleicht in Bd. I seiner *Philosophía antigua poética* (Madrid 1596) den antiken Dithyrambos mit der modernen, Zarabanda genannten Form, trotz deren Obszönität, da beide einen Verbund von Gesang, Musik und Tanz bilden:

...y así soy de parecer que la Dithirámbica se dará mejor a entender por aquel poema sucio y deshonesto que dicen zarabanda, en el cual se tañe, danza y canta juntamente (241).
(...und so bin ich der Meinung, daß die Dithirámbica besser verglichen werden kann mit jenem schmutzigen und unehrenhaften Gedicht, das man Zarabanda nennt und in dem gleichzeitig gespielt, getanzt und gesungen wird.)

Die hier angesprochene Koppelung von Gesang, Musik und Tanz war jedoch nicht verbindlich. Auch jedes einzelne der drei Elemente konnte Zarabanda genannt werden.

(1) In den meisten span. Quellen wird unter Zarabanda ein Tanz verstanden, der als EROTISCHE PANTOMIME den Geschlechtsverkehr nachahmt. Der früheste Hinweis auf diesen mit obszönen Konnotationen verbundenen Begriff stammt aus Mittelamerika. Der Dominikaner D. Durán berichtet im Kap. 99 der *Historia de las Indias de Nueva España* (verfaßt 1579) über einen Tanz der Eingeborenen, der mit lüsternen Grimassen ausgeführt werde und der Zarabanda ähnlich sei, die seine Landsleute tanzen:

Tambien había otro baile tan agudillo y deshonesto que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestro naturales usan con tantos meneos y visages y deshonestas monerías que facilmente se verá ser baile de mugeres deshonestas y de hombres livianos llamábanle cuecuecheuycatl que quiere decir baile coquilloso ó de comezon (NA Mexiko 1880, Bd. II, 230f.).
(Es gab auch noch einen anderen Tanz, so flott und dreist als ob er von jener Zarabanda kopiert sei, die unsere eigenen Leute tanzen mit solchen Krümmungen und Gesichtern und lüsternen Grimassen, daß er leicht für einen Tanz unanständiger Frauen und schamloser Männer gehalten werden könnte. Diesen Tanz nannten sie cuecuecheuycatl, was Kitzeltanz oder lüsterner Tanz bedeutet.)

Die mit Abstand aufschlußreichste Auskunft darüber, was unter Zarabanda zu verstehen ist, enthält die span. Übersetzung des lat. Traktates *De spectaculis* (Köln 1609) des Jesuiten J. de Mariana, welche den Titel *Tratado contra los juegos públicos* trägt (geschrieben um 1612, Erstveröff. 1854). In ihr ist ein ganzes, in der lat. Erstfassung noch fehlendes Kap. einem Tanz gewidmet, den man gewöhnlich Zarabanda nenne. Mariana stellt den Aspekt der Obszönität besonders in den Vordergrund:

Cap. XII *Del baile y cantar llamado zarabanda*: ...entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámanle comunmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta; ...qué dirán cuando sepan como van cundiendo los males y creciendo la fama que en España... se representan, no sólo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras á propósito los actos más torpes y sucios que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos y todo lo demás con boca y brazos, lomos y con todo el cuerpo, que sólo el referirlo causa vergüenza? (*Obras de Padre Mariano*, Madrid 1909, 433).
(Kap. XII *Über den Tanz und das Lied genannt Zarabanda*: ...unter den verschiedenen Erfindungen ist in diesen Jahren ein Tanz und Lied entstanden, so unzüchtig in den Worten, so schändlich in den Bewegungen, daß es genügt, um sogar den Haß sehr ehrenwerter Personen zu erregen. Man nennt ihn allgemein Zarabanda, und gesetzt den Fall, daß man die verschiedenen Gründe und Herleitungen eines solchen Namens erklärt, hält man keine für gewiß und sicher; ...die Übel breiten sich aus und das Gerücht ist im Wachsen, daß in Spanien... man sich äußerst unzüchtig gibt, nicht nur im geheimen, sondern öffentlich, mit Bewegungen und Worten zum Zwecke der höchst unzüchtigen und schmutzigen Handlungen, die in den Bordellen geschehen und gemacht werden, indem sie Umarmungen und Küsse und alles andere mit Mund und Armen, Lenden und dem ganzen Körper darstellen, daß nur zu berichten es Scham verursacht.)

Die Bezeichnung Zarabanda konnte sich sowohl auf solistischen als auch auf paarweise ausgeführten Tanz beziehen. Th. Platter erlebte im Jahr 1599 im Karneval von Barcelona einen Tanz, „sarabanda genennet", als Paartanz und beschreibt diesen in seinem Tagebuch:

Sie dantzen einen besonderen dantz, sarabanda genennet, viel mit anderen, doch par unndt par, heben aber nicht an einander, sondern klepfen mit beiden henden, als wann sie schnelleten, haben höltzen oder beinene instrument an den daumen, darauf sie mitt den mitleren fingeren schnellen, daß es gar laut thönet, heissen sie castanietes...; weib

unndt mann dantzen also einander nach unndt kehren einanderen jeder zeit daß angesicht; der mann dantzet gemeiniglich zerick, unndt treiben gar seltzame, lächerliche gebärden unndt bewegungen deß leibs, auch der händt und fießen, hab sie auch bey 50 paren also sehen über die gassen dantzen, je eins auf daß ander sehende (*Beschreibung d. Reisen durch Frankreich, Spanien, England u. d. Niederlande*, Basel u. Stuttgart 1968, 375).

In den meisten Fällen wurde der Name Zarabanda aber für Solotänze verwendet, den Frauen, häufig Prostituierte, vorführten. Wiederholt klagten Moralisten über die Praxis obszöner Tänze, die selbst sittenstrenge Männer schwach werden liessen, sogar Tote wieder zum Leben erweckten und durch die die Frauen ihre Würde aufs Spiel setzen würden. Der Ausdruck Zarabanda war für viele ein Reizwort und stand geradezu als Inbegriff sittenwidrigen Verhaltens beim Tanzen, und zwar wesentlich deutlicher als jeder andere der zahlreichen Namen, mit denen man erotische Tänze belegen konnte:

Fr. Ortiz, *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (hs. 1614): Y así digo que ni en el teatro se consienta bailar la zarabanda ni cosa que sea deshonesta, ni fuera dél se permita que se aprenda y ejercite, porque es una cosa ocasionadísima para que se cometan graves pecados, pues ha de ser más que de hielo el hombre que no se abrase en lujuria viendo una mujer desenfrenada y desenvuelta, y algunas veces, para este efecto, vestida como hombre, haciendo cosas que movieran a un muerto (zit. nach Devoto 1960, 19).
(Und so sage ich, daß weder im Theater dem Tanzen der Zarabanda oder einer anderen unehrenhaften Sache zugestimmt werden soll, noch außerhalb des Theaters das Erlernen und Ausüben erlaubt sein soll, denn es ist eine äußerst gefährliche Sache und verleitet zum Begehen schwerer Sünden, weil jener Mann mehr als aus Eis sein muß, der nicht in Wollust verbrennt, wenn er eine zügellose und kecke Frau sieht, die einige Male zu diesem Zweck als Mann verkleidet auftritt und Dinge tut, die einen Toten zum Leben erwecken würden.)

Der Ausdruck Zarabanda taucht sogar in einem Buch über gefallene Engel, Dämonen und die Hexerei auf, da der so bezeichnete Tanz seiner sexuellen Anspielungen wegen leicht mit dem Hexenkult in Verbindung gebracht werden konnte. Laut P. de Lancre, der selbst ein berüchtigter Hexenverfolger war, ist dieser Tanz besonders geeignet für den ‚Hexensabbath‘:

Tableau de l'inconsistance des mauvais anges et demons (Paris 1613): 1 Que la dance a esté tirée de la guerre 2 Que la Sarabande est la dance la plus paßionée qui ait iamais esté 3 Que la dance des Sorciers est une dance de furieux & de ges forcenez 4 Que le Diable prend plaisir au Sabbat de dancer avec les plus belles (201).

Unter Sarabande ist in diesem Fall zweifelsfrei der in Spanien Zarabanda genannte Tanz zu verstehen, keinesfalls wird auf den Begriff der franz. Sarabande abgezielt, womit ein Tanz anderer Art gemeint ist (dazu unten, III.). Im folgenden läßt de Lancre keinen Zweifel daran, daß mit diesem Wort ein erotischer Werbetanz benannt wird, den bevorzugt junge Frauen ausführen. Nach de Lancre wurde er von span. Prostituierten, die sich unter die Komödianten gemischt hatten, in Frankreich eingeführt:

C'est la dance la plus lubrique & la plus effrotée qui se puisse voir, laquelle des courtisanes Espagnoles s'estant depuis redues comediantes, ont tellement mis en vogue sur nos theatres, que maintenant nos plus petites filles font procession de la dancer parfaictement. D'ailleurs c'est la dance la plus violete, la plus animée, la plus passionée, & dont les gestes, quoy que muets, semblent plus demander avec silence, ce que l'homme lubrique desire de la femme, que tout autre (205).

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der Begriff Zarabanda eine theatralische Konnotation aufweist. Im frühesten Art. zum Stichwort Zarabanda, der in einem span. Lexikon erschienen ist, wird auf diesen Aspekt besonders Bezug genommen. Es seien vor allem Frauen, die diesen Tanz öffentlich in Theatern tanzen und dabei alle Teile des Körpers bewegen würden, am meisten aber die Arme:

S. de Covarrubias Orozco, *Tresoro de la lengva castellana o española* (Madrid 1611), Art. *Çarabanda*: Baile bien conocido en estos tiempos, si no le huviera desprivado su prima la chacona. Es alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos... y bailávanle mugeres públicamente en los teatros... Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los braços hazen los más ademanes, sonando las castañetas... todo lo qual tiene la que bayla la çarabanda, que cierne con el cuerpo a una parte y a otra y va rodeando el teatro... poniendo casi en condición a los que la miran de imitar sus movimientos, y salir a baylar; como se finge en el entremés del alcalde de Navalpuerco (NA Barcelona 1943, 394f.).
(In dieser Zeit ein wohlbekannter Tanz, wenn ihm nicht die Chacona den Rang abgelaufen hätte. Er ist fröhlich und lasziv, weil er sich aus Verrenkungen des Körpers zusammensetzt..., und Frauen tanzen ihn öffentlich in Theatern... Auch wenn sie sich mit allen Teilen des Körpers bewegen, so machen doch die Arme die meisten Gebärden und schlagen die Kastagnetten... alles, was diejenige tun muß, die die Zarabanda tanzt, ist, den Körper an der einen oder anderen Stelle zu wiegen und im Theater herumzugehen... und es somit den Zuschauern nahezu zu ermöglichen, ihre Bewegungen nachzuahmen und sich tanzend zu bewegen; wie es im Zwischenspiel des Alcalde von Navalpuerco der Fall ist.)

Allein die Tatsache, daß der Ausdruck Zarabanda in diesen *Tresoro* von 1611 aufgenommen wurde, ist ein Beweis dafür, daß er schon im frühen 17. Jh. fester Bestandteil der span. Sprache war.
Der Bezug zu Theater und Pantomime ist die einzige Übereinstimmung zwischen dem Begriff der obszönen span. Zarabanda und jenem Sarabande genannten Tanz, der seit dem frühen 17. Jh. von Frankreich ausgehend in ganz Europa und den überseeischen Kolonien Verbreitung fand (siehe unten, III.). In der zweiten Hälfte des 17. Jh. ist der

Terminus Zarabanda in schriftlichen span. Quellen zunehmend seltener zu finden, nach 1700 wird er nur mehr in mus. Quellen, zumeist Tabulaturen, benutzt (vgl. dazu I. (3)).

(2) Des weiteren benannte man Zarabanda das VERSSCHEMA, das den zu diesem Tanz gesungenen Texten zugrunde liegt. Zwar ist in den meisten span. Quellen von Zarabanda ausschließlich als Tanz die Rede, wohl weil der Aspekt der erotischen Pantomime am stärksten faszinierte; doch finden sich des öfteren auch Formulierungen wie „baile y cantar llamado zarabanda" (etwa im Beleg von Mariana, zit. oben, I. (1)). Das früheste genau datierbare Dokument, das den Ausdruck Zarabanda enthält, bezieht sich – wie im vorigen Abschn. ausgeführt – auf ein gesungen vorzutragendes Gedicht, und auch der erste Bann, der 1583 über die Zarabanda verhängt wurde, richtet sich offenkundig gegen einen „cantar", welcher weder gesungen noch gesprochen werden dürfte:

Pregón sobre la zarabanda, Sala de Alcaldes, libro 1: Mandan los señores Alcaldes de la Casa y Corte de su Magestad que ninguna persona sea osado de cantar ni dezir por las calles ni casas ni en otra parte alguna el cantar que llaman de *la Zarabanda*... (f. 146; zit. nach Cotarelo y Mori 1911, CCLXVI a).
(*Öffentlicher Ausruf zur Zarabanda*... Die Herren Richter des Hauses und Hofes seiner Majestät ordnen an, daß niemand es wagen solle, weder in den Gassen noch in den Häusern noch an einem anderen Ort den Gesang, den man Zarabanda nennt, weder zu singen noch aufzusagen.)

Ein mit 1603 datiertes Ms. des J. de la Cueva enthält einen Vers, in dem der Ausdruck Zarabanda zusammen mit „coplas", „sonetos" und „romance" genannt wird und offenkundig zur Bezeichnung einer Dichtungsform dient; auch ist vom lesen („leer") dieser Formen die Rede:

...cuál leer coplas, cuál sonetos, cuál un romance moro, o zarabandas (zit. nach Devoto 1960, 149).
(...manche lesen Coplas, manche Sonette, manche eine Mohrenromanze oder Zarabandas.)

1606 wurden in Goa (Indien, damals port. Kolonie) laszive und unzüchtige Lieder und Tänze verboten, und dabei wurde das Wort Sarabanda im Zusammenhang mit Singen und Tanzen gebraucht:

Como nao ha cousa, que mais incite a sensualidade, que cantos, e bailes lascivos, e deshonestos, manda esta sagrada Synodo sob pena de excommunhao que nenhuma pessoa daquy por diante seja ousada a bailir ou cantar a sarabanda (zit. nach R. Stevenson, *Music in Inca and Aztec territory*, Berkeley 1968, 229).
(Da nichts mehr zu Sinnlichkeit verführt als laszive und unschickliche Lieder und Tänze, gebietet diese Heilige Synode, daß hinfort niemand bei Strafe der Exkommunikation es wagt, die Sarabanda zu tanzen oder zu singen.)

Besonders deutlich formuliert M. de Cervantes in *La Gintilla* (entstanden zw. 1605 u. 1609) die Tatsache, daß mit Zarabanda eine Dichtungsgattung gemeint sein kann, indem er das Wort mit „coplas", „otras versos, especialmente romances" und anderen Dichtungen zusammen nennt:

Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire (ed. R. Marín, *Novelas ejemplares*, Bd. I, NA Madrid, 1952, 5).
(Es trat Preciosa auf mit vielen Villancicos, Coplas, Seguidillas und Zarabandas, und mit anderen Versen, speziell Romanzen, die sie mit besonderer Anmut sang.)

Tatsächlich gibt es Gedichte in span. Sprache, die Zarabanda betitelt sind und in der Regel wohl als Text für gleichnamige Gesänge gedient haben. In mehreren Fällen sind über bestimmten Textsilben die dazu passenden Akkorde in Buchstabenschrift angegeben (z.B. Florenz, Bibl. Riccardiana, Ms. 2804, f. 24, Ms. 2951, f. 99 und Ms. 2849, f. 164'). Das konstitutive Merkmal dieses literarischen Begriffs der Zarabanda ist das Versschema aaabbb, wobei die beiden letzten Zeilen den Refrain bilden. Als Anschauungsbeispiel diene die erste Strophe von *La Çarauanda Española muy façil* aus L. Briceños *Método muí facilissimo para aprender a tañer la guitarra español* (Paris 1626):

Tomalo vida mia
Con presteça y a legria
Ques la mejor malbasia
Que jamas se beuio en Roma
Toma el licor niña toma
Del quello de mi Redoma (f. 7').

Es ist ausschließlich das Versschema, nicht aber das Versmetrum konstitutives Merkmal der Dichtungsform Zarabanda. Vom Grundschema sind Abweichungen möglich, das Versschema muß aber zumindest ansatzweise erkennbar sein, um den Titel Zarabanda zu rechtfertigen. Derzeit sind etwa zwanzig Gedichte bekannt, die Zarabanda heißen, sie gehören ausnahmslos dem späten 16. und dem frühen 17. Jh. an. Im Bereich des Tanzes und der Intavolierungen wurde diese Betitelung mehrere Jahrzehnte länger benützt.

*

Exkurs: Aus Deutschland und England sind vereinzelte Beispiele dafür bekannt, Gedichte mit dem Terminus Sarabande in Zusammenhang zu bringen. E. Gläser veröffentlichte in *Schäffer-Belustigung* (Altdorf 1653) ein Gedicht „à la Sarabande", C. Stiler in *Geharnischte Venus* (Hbg 1660) zwei Gedichte als „Franzische Sarabande" und G. Neumark in *Poetisch-historischer Lustgarten* (Ffm. 1666) ein Gedicht „auf Sarabanden ahrt". Das Motiv dieser Dichter, manche lyrische Produkte mit dem Begriff Sarabande zu assoziieren, wird von J. Rist erläutert:

Historische Lieder, Das Dritte Zehn (Lüneburg 1642), Vorrede: Es fällt mir jetzt ein dasjenige/ was mir selber vor

vielen Jahren schon mit dieser Art Versen einsmals ist wiederfahren; Denn als mir ungefehr eine lustige Sarabande (welches eine sonderbare Art ist der Frantzösischen Couranten/ wie solches die Musicverständigen ohn mein erinnern gar wohl wissen)/ zu Handen kam/ und ich einen Text auff selbige fröhliche Melodey zu setzen/ ward gebeten/ befand sichs/ daß nach Verfertigung desselben/ ein recht Daktylisch Lied daraus war geworden/ unangesehen/ ich zu der Zeit noch keinen eintzigen Daktylischen Verß weder gesehen noch etwas davon gehöret hatte... indeme ich weiter nicht war gegangen/ als wohin mich meine zu der edlen Poësy sehr geneigte Natur/ und die springende Art der Frantzösischen Sarabande hatte geführet (o.S).

Man ordnete „die springende Art der Frantzösischen Sarabande" dem daktylischen Versmaß zu und rückte damit Gedichte in diesem Versmaß in die Nähe der stilisierten Tanzmusik namens Sarabande. Offenkundig andere, nicht mehr ermittelbare Motive hatten einige engl. Dichter, Gedichten den Titel Sarabande zu geben. In B. Johnsons *Staple of News* (1625) wird ein achtzeiliges Gedicht als Saraband bezeichnet (ed. D.R. Kifer, Lincoln 1975, 116). R. Lovelace schrieb zwei Gedichte mit dem Titel *A loose Saraband* (ed. C.H. Wilkinson, *The poems of Richard Lovelace*, Oxford ²1953, 32 u. 139). Daktylisches Versmaß ist in keinem Fall gegeben.

*

(3) Neben dem Tanz und dem Versschema wird auch die dazugehörige Tanzmusik Zarabanda genannt. Diese besteht in einer Gitarrebegleitung, welche sich auf wenige, BESTIMMTE AKKORDFOLGEN beschränkt. Verschiedentlich wurde die Vermutung ausgesprochen, die so bezeichnete Musik habe nicht nur aus Akkordfolgen bestanden, sondern auch eine ganz bestimmte, überregional verbreitete Melodie sei unter dem Namen Zarabanda bekannt gewesen. Tatsächlich erschien im Jahr 1594 „una letrilla nueva al tono de la zarabanda" eines B. Carrasco in Druck, ein allerdings singulärer Hinweis auf eine Melodie dieses Namens. Eine solche ist in keiner Quelle überliefert, und so bleiben die unternommenen Rekonstruktionsversuche (Devoto 1966, 24; Hudson 1982, XVI) hypothetisch.
Erstaunlicherweise sind Zarabanda überschriebene Stücke in span. Tabulaturen erst seit 1674 nachzuweisen, doch besteht kein Zweifel daran, daß man schon wesentlich früher die zum Tanz gebrauchte Gitarrenbegleitung ebenso nannte. Wiederholt finden sich in der span. Literatur des frühen 17. Jh. Formulierungen wie folgende, in denen vom „Schlagen der Zarabanda" die Rede ist:

M. de Cervantes, *El retablo de las maravillas*: Tocan la zarabanda (zit. nach Devoto 1960, 17);
ders., *La ilustre fregona*: toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso (ibid., 16);
N. y Ribera, *Entremés de la escuela de danzar*: *Maestro*: Toca la zarabanda bien corrida./ *Pandera*: Esa bailo yo bien toda mi vida. (*Tocan la Zarabanda y baila*) (ibid., 24).

Erstmals begegnet die Überschrift Zarabanda in G. Montesardos *Nuova inventione d'intavolatura* (Florenz 1606) unter dem italianisierten Titel Sarabanda, wo sie einige sehr einfache Akkordfolgen bezeichnet. In den folgenden Jahrzehnten findet sie sich in fast allen ital. Mss. und Publ. für Gitarre im Rasgueado-Stil (in dem die Saiten nur geschlagen, nicht gezupft werden). Die Zarabanda genannten Stücke sind einteilig und beschränken sich auf die Akkordfolge I – IV – I – V in Dur, basierend auf dem Passamezzo moderno-Schema, lediglich die *Zarabanda francese* bezeichneten sind auf zwei Teile erweitert. Zumeist werden nur Buchstabensymbole für die Akkorde und Hinweise auf die Schlagrichtung angegeben. Dieses einfache Schema existiert noch im späten 17. Jh., beispielsweise in der frühesten span. Zarabanda-Quelle, in G. Sanz' *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Saragossa 1674), gelegentlich sogar noch im frühen 18. Jh.

Lit.: E. COTARELO Y MORI, Colleción de entreméses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII, Bd. I, Madrid 1911, CCLXV-CCLXXI; D. DEVOTO, La folle sarabande, Rev. de Musicol. XLV-XLVI, 1960; R. STEVENSON, The sarabande: a dance of American descent, Inter-American Music Bulletin XXX, 1962; DERS., The Mexican origins of the sarabande, ibid. XXXIII, 1963; DERS., The earliest document for the American pre-history of the sarabande, JAMS XVI, 1963; R. HUDSON, The zarabanda and zarabanda francese in Italian guitar music of the early 17th cent., MD XXIV, 1970.

II. Die Wortform Sarabande, als franz. Pendant zum span. Zarabanda, ist erstmals nachweisbar in C. Oudins *Tresoro de las dos lenguas francesa y española* (Paris 1607), wo im span.-franz. Teil lapidar angemerkt wird:

Çaravanda. Sarabande, une sorte de danse (o. S.).

Im franz.-span. Teil fehlt das Stichwort und findet erst in der Brüsseler Ausg. von 1660 Berücksichtigung. Bald steht aber nicht mehr der Bedeutungsaspekt Tanz, sondern der Aspekt Musik im Vordergrund. Vom frühen 17. Jh. bis in die Gegenwart bezeichnet der Terminus Sarabande vornehmlich eine GATTUNG DER FUNKTIONALEN UND DER STILISIERTEN TANZMUSIK. 1612 veröffentlichte M. Praetorius seine aus franz. Repertoire schöpfende Sammlung *Terpsichore*, in der Sarabande überschriebene Tanzstücke achtmal vorkommen (Nummer 33, 34, 38, 39, 40, 104, 105, 106); sechs davon sind den Couranten zugeordnet.

*

Exkurs: Der Grund für die zuletzt erwähnte Zuordnung liegt hauptsächlich in der weitgehenden rhythmischen Übereinstimmung zwischen der frühen Sarabande und der Courante (siehe dazu auch die oben in Abschn. I. (2) zit. Bemerkung J. Rists, nach welcher die Sarabande „eine sonderbare Art ist der Frantzösischen Couranten"). In mehreren Fällen wird die Gattungsbezeichnung (oder zumindest der Titel) *Courante-Sarabande* benutzt (niemals in umgekehrter Reihenfolge), so etwa in N. Vallets *Le secret de musés* (Amsterdam 1615), in einem Leipziger Lautenbuch, irrtümlich A. Długorai zugeschrieben (Ms., 1619), oder in Chr. Roths *Couranten-Lustgärtlein* (Dresden 1624). In Holland tritt Courante-Sarabande als Titel von Melodien zu geistlichen Gesängen auf, beispielsweise in J. Stalpaert van der Wieles *Extractum Catholicum* (Leuven 1631); in L. von Mechelens *Boek der Gheesteliicke Sanghen* (Antwerpen 1631) ist ein Text zu singen „op de wijse: Courante seruante" (trotz der verfremdeten Schreibweise ist davon auszugehen, daß der Ausdruck Sarabande gemeint ist).

*

Die begriffliche Bindung des Terminus Sarabande an die Courante beschränkt sich auf wenige Quellen und war nicht von langer Dauer. In M. Mersennes *Harmonie universelle* (Paris 1636), Bd. II, wird ein kurzer Abschnitt dem Stichwort Sarabande gewidmet, in dem sich keinerlei Hinweis auf die Courante findet. Zur Musik wird im Abschn. *Traitez de la voix, et des chants* lediglich bemerkt:

Son mouvement est Hegemeolien ᴗ ᴗ ᴗ – ᴗ ...sa mesure est *Hemiolia* (165).

1630 beschreibt V. Voiture einen Tanz namens Sarabande als „gaye", also als lebhaft:

Lettre X, *A Monseigneur le Cardinal de la Vallette*: ... et cela eust duré trop longtems, si les violons n'eussent viste sonné une sarabande si gaye, que tout le monde se leva aussi ioyeux que si rien n'eust été: et ainsi sautant, dansant, voltigeant, piroüettant, capriolant nous arriuasmes au logis (*Lettres*, ed. O. Uzanne, Bd. I, Paris 1880, 37).

Engl. Autoren verstehen unter Saraband ein Musikstück in schnellem Tempo:

E. Phillips, *The new world of Engl. words* (London 1658): *Saraband* (Ital.) a kind of Lesson or Air in Musick going with a quick time (o. S.);
Th. Mace, *Musicks Monument* (London 1676): Serabands, are of the Shortest Triple-Time; but are more Toyish, and Light, than Corantoes; and commonly of two strains (129).

Bemerkenswert ist der Umstand, daß in dem im British Museum befindlichen Exemplar von Phillips' Wörterbuch „a quick time" handschriftlich ausgestrichen und durch „a slow time" ersetzt wurde (vermutlich 1719). Der Begriff Saraband unterliegt im späten 17. und im frühen 18. Jh. offenkundig einem Wandel, der hauptsächlich das Tempo betrifft, welches nun in theoretischen Abhandlungen ohne Ausnahme als langsam angegeben wird. Bestätigt wird dies durch eine Eintragung eines gewissen J. Talbot in einem um 1690 entstandenen Ms. musiktheoretischen Inhalts und durch den Tanzmeister Tomlinson in einer 1724 fertiggestellten Abh.:

J. Talbot: Saraband a soft passionate Movement, always set in a slow Triple... apt to move the Passions and to disturb the tranquillity of the Mind (zit. nach R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, London 1963, 336); K. Tomlinson, *The art of dancing* (London 1735): The next grave Movements are *Sarabandes*, *Passacailes*, and *Chacones*, each of three *Crotchets* to a Measure, and every one a Degree lighter than the other (148).

Früher als in England, aber auch als in Italien, ist in Frankreich und Deutschland die Tendenz erkennbar, die Verwendung des Titels Sarabande auf langsame stilisierte Tanzsätze zu beschränken. In franz. Lexika wird seit etwa 1680 unter dem Stichwort Sarabande nur mehr von einem langsamen, gravitätischen Tanz gesprochen:

P. Richelet, *Dictionnaire frç.* ([Genf 1680], Amsterdam 1709), Art. *Sarabande*: [Saltatio numerosa] C'est une sorte de danse grave, qui, à ce qu'on croit, vient d'Espagne comme il paroît par le mot *çarabanda* (II, 121).

Eine Ausnahme macht A. Furetière im *Dictionnaire universel Frç. et Lat.* (Bd. III, Den Haag u. Rotterdam [1690], Rotterdam [3]1708), der das Tempo der Sarabande als „gay et amoureux" angibt. Dieser späte franz. Beleg eines raschen Tempos darf aber nicht überbewertet werden, zumal das Lexikon bereits in den 1670er Jahren kompiliert worden ist. Gänzlich aus dem Rahmen fällt eine Definition des Begriffs Sarabande durch R. North aus dem Jahr 1728:

The common caracters of musick: The Sarabanda deserves to be mentioned. It is an air purely *spagnuolo*, and correspondents with the rodomontade (= arrogant) humour of that nation. It is an ayre that bears a *basso andante* exeeding well; of which there are so many examples in our printed sonnatas, that no specimen is needed here (*Roger North on Music*, ed. J. Wilson, London 1959, 187).

North bezieht sich nach Angaben des Hg. auf Sätze mit dem Titel Sarabanda in A. Corellis Sonaten.

Innerhalb eines Jahrhunderts hatte sich der Begriff, der mit dem Terminus Sarabande verbunden war, stark gewandelt. Standen Saraband betitelte Tanzstücke im England des Jahres 1658, wie oben erwähnt, in „a quick time", so wurde diese Musikart im Laufe des 18. Jh. von Theoretikern zunehmend als gravitätisch ausgewiesen, wiewohl nach wie vor auch schnelle Tanzstücke, vornehmlich in Italien und England, die Bezeichnung Sarabande tragen konnten (zum Beispiel bei A. Corelli in op. 4, Sonata VII und VIII):

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713), § 170: *Sarabanda* ist eine *gravitä*tische/denen Spaniern insonder-

heit sehr beliebte und gebräuchliche etwas kurtze *Melodie*, welche allezeit den *Tripel-Tact*, langsam geschlagen/ und zwey *Reprisen* hat/zum Tantze *à l'Espagnole* mit *Castagnietten, item* zu einer singenden *Ariette* gar geschickt ist (187).

Der Grund, warum Sarabande betitelte Musikstükke im 18. Jh. immer seltener schnelles Tempo aufwiesen, ist nicht restlos zu ermitteln. Sicherlich spielt aber ihre Stellung in der Suite mit dem Schema Allemande – Courante – Sarabande – Gigue dabei eine wichtige Rolle. Der Sarabande betitelte dritte Satz soll hinsichtlich des Tempos einen Kontrast zum schnellen vierten Satz bilden, muß also langsam sein. Diese Eigenschaft wurde in der Folge als verbindliches Merkmal für alle Musikstücke mit der Bezeichnung Sarabande angesehen, unabhängig davon, ob sie Bestandteil einer Suite sind.
Daß Melodien mit dem Namen Sarabande „zu einer singenden Ariette gar geschickt" sind, erstaunt nicht, da der Titel Sarabande in der vokalen Musik wiederholt auftaucht. J. Boyer veröffentlichte um 1640 vokale *Sarabandes pour danser*, Fr. de Chancy spricht im Vorwort seines ersten Buches *Airs de cour à quatre parties* (Paris 1635) von Airs, „qui sont de mouvement de Courante et de Sarabande", und M. L'Affilard verwendet Sarabande überschriebene Vokalstücke in *Principes tres-faciles pour bien apprendre La Musique* (Paris 1705), um exemplarisch seinen Begriff von dieser Musikart darzustellen.
Noch deutlicher äußert sich Mattheson später über den nun vorherrschenden Charakter von Musikstücken, die Sarabande genannt werden:

Kern melodischer Wiss. (Hbg 1737): Die *Sarabanda*, mit ihren Arten zum Singen, Spielen und Tantzen: So hat dieselbe keine andre Gemüths-Bewegung, als die Ehrsucht; ... daß sie keine lauffende Noten zuläßt, weil die *grandezza* solche nicht leiden kan, sondern ihre Ernsthafftigkeit steiff und fest behält (119).

Matthesons Aussagen zum Stichwort Sarabanda wurden von anderen deutschsprachigen Autoren übernommen und zuweilen ergänzt:

V. Trichter, *Curiöses Reit-Jagd- Fecht- Tantz- oder Ritter-Exercitien-Lexicon* (Lpz. 1742), Art. *Sarabanda, Sarabande*: Sie hat keine andere Gemüths-Bewegung als die Ehrsucht; ... sie läßt keine lauffende Noten zu, weil die *Grandezza* solche nicht leiden kan, sondern ihre Ernsthaftigkeit steiff und fest behält. Zum Spielen auf dem Clavier und auf der Laute erniedrigt man sich etwas bey dieser Melodien-Gattung, gebraucht mehr Freyheit, ja macht wol gar *Doubles*, oder gebrochene Arbeit daraus, welche wir *Variationes* heissen (2031).

Mit der Verlangsamung des Tempos bis hin zum Grave erhob sich eine Diskussion über die Taktart dieser Art der Tanzmusik, die von anderen tripeltaktigen mus. Kleinformen abzugrenzen war. G. Muffat plädierte 1695 für einen langsamen Dreivierteltakt:

Florilegium Primum (Augsburg 1695): In andern Zeichen, als 3/2 will der Tact sehr angehalten, in 3/4 disem aber lustiger, doch einweg in *Sarabanden, Airs* etwas langsamer seyn (Denkmäler d. Tonkunst in Österreich, Bd. II, Wien 1894, 11).

Dreivierteltakt „gravement" ist nach L'Affilard angemessen für die Sarabande genannten Musikstükke:

op. cit.: Quand cette mesure [sc. 3/4] se chante gravement comme par exemple à la Sarabande & à la Passacaille, on la bat lentement à trois Tems égaux, de maniere que l'on fait une Noire a chaque Tems (86).

Die Neigung, mit dem Begriff Sarabande gravitätische, ernste und steife Spielstücke zu assoziieren, führte dazu, neben dem Dreiviertel- auch den Dreihalbetakt in Betracht zu ziehen:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung Anderer Theil* (Hbg [1706] [2]1721): Der Tact einer *Sarabanda* zum Tantz ist allemahl 3/4; zum Spielen bisweilen 3/2 (105);
WaltherL (Lpz. 1732): *Sarabanda*... ist eine *gravitätische*, denen Spaniern insonderheit sehr beliebte und gebräuchliche etwas kurtze Melodie, welche allezeit zum Tantzen den 3/4, zum Spielen aber bisweilen den 3/2Tact, langsam geschlagen, und zwey *Reprisen* hat (542a).

Hinsichtlich der formalen Struktur stimmen die schriftlichen Quellen weitgehend überein; mit dem Begriff Sarabande verbunden ist eine tripeltaktige Form, die aus zwei kurzen Phrasen besteht, wobei die zweite länger sein kann als die erste:

Th. Corneille, *Dictionnaire des arts et des sciences*, Bd. II (Paris 1694), Art. *Sarabande*: Air de musique à trois temps. Il a deux parties, dont la première est de quatre mesures. Si elle en a huit, on ne la recommence pas. La seconde partie a huit ou douze mesures, et se recommence. Après la seconde fois on fait une petite reprise des quatre dernières mesures. De quatre en quatre il doit y avoir un repos ou une cadence (o. S.).

Die Länge der beiden Phrasen ist keinen strikten Regeln unterworfen, wie aus diesem Zitat geschlossen werden könnte; als Norm gelten aber vier, sechs oder acht Takte für den ersten, sowie die gleiche oder die doppelte Länge für den zweiten Teil. Achttaktigkeit ist, wie bei vielen anderen Tanzmusiken auch, am häufigsten der Fall:

J. P. Freillon-Poncein, *La veritable manière d'apprendre à jouer en Perfection du Hautbois* (Paris 1700): Pour les Sarabandes. Le commencement des Sarabandes est de huit mesures, & la fin est d'autant, ou de huit de plus. La mesure se marque par un 3 & un 4, & se bat à trois temps lents (56).

Viele langsam zu spielende Stücke mit dem Namen Sarabande weisen Übereinstimmungen auf im Fehlen eines Auftaktes und der abwechselnden Betonung des zweiten und des ersten Taktteiles, so daß von einem Sarabanden-Idiom gesprochen werden kann. Wie weiter oben erläutert wurde, verband man im frühen 17. Jh. gelegentlich den Aus-

druck Sarabande mit dem Begriff Courante; im späten 17. und im 18. Jh. ist nun die Tendenz feststellbar, die Termini Sarabande und Menuett miteinander in Verbindung zu bringen.
1664 wurde die Verwandtschaft von Sarabande und Menuett von G. Dumanoir mit Nachdruck bestritten, wohl ein Indiz dafür, daß manche seiner Zeitgenossen diese als gegeben ansahen:

Le mariage de la musique avec la danse (Paris 1664): Mais de plus encor, et pour comble entier de grossiers deffaux; n'est il point constant à l'égard des pas, que vous en avez appliquée de menuets sur un air en mouvement de Sarabande, ou de Iaconne? sous prétexte que le signe est dénoté par une mesme marque, au lieu que les notes d'un menuët doivent estre autrement coupées que celles d' une Sarabande (32).

Um die Wende zum 18. Jh. wurde unter dem Stichwort Sarabande der entsprechende Tanz wiederholt in Lexika als langsames Menuett definiert:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): Sarabande. V. *MOTTO*, & *MINUETTO*. La Sarabande n'étant à la bien prendre qu'un Menuet, dont le mouvement est grave, lent, sérieux &c. (300); vgl. *Dictionnaire Universel Frç. et Lat.* (Nancy 1734, IV, 1783), und Ch. Compan, *Dictionnaire de la danse* (Paris 1787, 346).

Der Italiener A. Lorenzoni postuliert 1779 ein letztes Mal die Identität von Menuett und Sarabande und erinnert zugleich an die im 17. Jh. hervorgehobene Verwandtschaft der Begriffe Sarabande und Courante:

Saggio per ben sonare il Flauto traverso (Vincenza 1779): Il *Serrabanda* è propriamente un minuetto lento; ed il *Corrente* un Serrabanda molto lento (78).

Auffallend an den begrifflichen Verbindungen zwischen Sarabande und zuerst Courante und dann Menuett, die bis zur Synonymsetzung gingen, ist der Umstand, daß jeweils eine Anlehnung an den vorherrschenden Gesellschaftstanz erfolgte. Eine solche Anlehnung war möglich, da die Courante, Sarabande und Menuett genannten Tänze tripeltaktig und durch keine konstitutiven Merkmale zwingend voneinander abgrenzbar sind. Dies hat zur Folge, daß auch die mit den drei Tanznamen verbundenen Begriffe verschwimmen, fließend ineinander übergehen und jener Tanz, dem gerade die Vorrangstellung zukommt, die verwandten Tänze beeinflußt.
In der zweiten Hälfte des 18. Jh. wurde der Ausdruck Sarabande kaum mehr als Titel von Kompos. verwendet, das Stichwort verschwand aber nicht aus den Lexika. In D. Diderots *Encyclopédie* umfaßt der Art. *Sarabande* allerdings nur mehr einen einzigen Satz:

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers, Bd. XIV (Neuchâtel 1765): *Sarabande*, f.f. air de musique & sorte de danse à trois tems, d'un caractere lent, grave & sérieux (642).

Die meisten Lexikographen beschränkten sich darauf, aus älteren Nachschlagewerken wortgetreu oder sinngemäß abzuschreiben, ein Indiz dafür, daß der beschriebene Gegenstand außer Gebrauch war und daher begriffliche Verschiebungen nicht mehr stattfanden, wie die folgenden Belege dokumentieren:

Ch. Compan, *op. cit.* (Paris 1787): SARABANDE. Espèce de Danse grave, qui paroît nous être venue d'Espagne. Elle se dansoit autrefois avec des Castagnettes... On la danse ordinairement en Espagne au son de la guitarre. Elle a un mouvement qui est gai & amoureux (346f.);
HoyleD (London 1791): SARABAND, a kind of Air or Composition, always in Triple Time, and played grave and serious. A Saraband and Minuet are very much alike in several respects, excepting the different Time or Movement they are played in (120);
KochL (Ffm. 1802): *Sarabande*, ist eine Tanzmelodie von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter, die in eine ungerade Taktart gesetzt, und mit dem Niederschlage des Taktes angefangen wird. Sie verträgt Notenfiguren von allen Gattungen, und verlangt einen, wie das Adagio, ausgezierten Vortrag. Man hält dafür, daß dieser Tanz, der ehedem mit Castagnetten getanzt wurde, spanischen Ursprunges sey. Er bestehet aus zwey Theilen, jeder von acht Takten, und wird nur noch zuweilen in Balletten gebraucht (1289).

Bemerkenswert an Compans Ausführungen ist die Unterscheidung zwischen dem franz. und dem span. Begriff von Sarabande, also zwischen einem gravitätischen Tanz und dessen Vorläufer und Gegenstück, welches „gai & amoureux" zur Gitarre getanzt wurde. Eine derartige, historisch gerechtfertigte begriffliche Differenzierung ist in Schriften vor dem 19. Jh. selten anzutreffen.
Vereinzelt wird der Ausdruck Sarabande noch im 19. und im 20. Jh. als Titel für Kompositionen gebraucht. Als Beispiele mögen dienen E. Saties *Trois Sarabandes* (1887), die Spielanweisung „Dans le style d'une sarabande, mais sans rigueur", bezeichnenderweise für die *Hommage à Rameau* aus den *Images* für Klavier von Cl. Debussy (1905), F. Busonis *Sarabande* op. 51 (1918/19), die *Sarabande* aus I. Strawinskys Ballett *Agon* (1954/57), sowie die Suite *Sarabande* für Symphonieorchester und Rock-Ensemble von J. Lord (1976).

III. Seit dem ersten Jahrzehnt des 17. Jh. bezeichnet der Terminus Sarabande auch einen VORNEHMLICH FÜR THEATRALISCHE ZWECKE BENUTZTEN TANZ. Ebenso wie der in Spanien Zarabanda genannte Tanz stand der in Frankreich als Sarabande bekannte eng mit dem Theater in Verbindung (vgl. oben, I. (1)). Die ersten Nachrichten über einen Tanz namens Sarabande sind enthalten in Kurzbeschreibungen von Ballets de Cour. Im Jahr 1608 wurde in

Paris das *Ballet des Dieux marins* aufgeführt, dessen dritter Teil von einer „Sarabande" beschlossen wurde (siehe dazu Fr. Lesure, *Le recueil de ballets de Michel Henry*, in: *Les fêtes de la renaissance*, Bd. I, Paris 1973, 212). Zwar waren Tänze dieses Titels nie unverzichtbarer Bestandteil des Ballet de Cour, doch sind Berichte über ihre Verwendung über das ganze 17. Jh. verstreut. Meist gehen die Informationen über die bloße Feststellung, daß ein so bezeichneter Tanz dargeboten wurde, nicht hinaus, gelegentlich ist auch die Musik überliefert. In M. Henrys *Table des Ballets à 3, 4 et 5 Parties* (Ms., um 1620) findet sich beispielsweise folgende Eintragung:

1617. Ballet de Madame la duchesse de Rohan. Les parties M. Chevaller. 7 airs: 2 entrés flambeaux; 3 de Madame la duchesse, gaillarde, sarabande (ed. Lesure, *op. cit.*, 217).

In einer Kurzbeschreibung des Ballets *La Douairiere de Billebahaut* werden zwei Tänzer genannt, die die Sarabande tanzen, und auf einer dazugehörigen Zeichnung wird dieser Tanz auch dargestellt:

Le Mercure frç. XII (1626): les uns jouoient de la guyterre scavoir le Roy, M. le grand Prieur et M. de Barradas; deux dansoient la sarabande, le comte d'Harcourt et le commandeur de Souvray (191 f.).

Mit Sarabande scheint im frühen 17. Jh. noch nicht jener gravitätische Tanz gemeint gewesen zu sein, den man im 18. Jh. so nannte. In einem Roman aus dem Jahr 1623 wird festgestellt, die Bewegungen der Sarabande regten den lasziven Appetit an; offenkundig verbindet der Autor den Ausdruck Sarabande mit dem Begriff der obszönen span. Zarabanda:

Ch. Sorel, *La vraye histoire comique de Francion* (Paris 1623): Les cadences, les pas et les mouvements des courantes, des sarabandes et des voltes échauffoient les lascifs appétits d'un chacun. De tous côtés l'on ne voyoit que baiser et embrasser (ed. E. Colomey, Paris 1858, 317).

M. Mersenne widmet der Choreographie des unter der Bezeichnung Sarabande nun immer populärer werdenden Tanzes nur wenige Worte, die Sorels Angaben aber nicht bestätigen, sondern einen maßvollen Tanz mit „Schleifern" vermuten lassen:

Harmonie universelle, Bd. II, *Traitez de la voix, et des chants* (Paris 1636): Elle se dance au son de la Guiterre, ou des Castaignettes, & ce par plusieurs couplets sans nombre: ses pas sont composez de tirades, ou de glissades... (165).

In England war der Ausdruck Saraband in der Bedeutung Tanz schon sehr früh bekannt: B. Johnson läßt 1616 in *The Devil is an Ass* eine der handelnden Personen die Aufforderung: „dance the saraband" vorbringen (*The works of Ben Johnson*, Bd. II, ed. Fr. Cunningham, London 1911, 257).

In engl. Masques ist die Tanzüberschrift Saraband nur vereinzelt nachzuweisen, erstmals im Jahr 1632 in *Tempe Restored*, wo eine Regieanweisung des Autors A. Townshend wie folgt lautet:

Her Song ended they retire with a Saraband and the foureteene Influences fall into their daunce (*Aurelian Townshend's Poems and Masques*, ed. K. Chambers, London 1912, 90).

Eine Choreographie zu einer Melodie mit dem Titel *The Saraband* ist enthalten in J. Playfords *The Engl. Dancing Master* (London 1651, 17). Die Melodie weist aber keine Merkmale auf, die Tänzen mit einem solchen Titel üblicherweise zugeschrieben werden; die Choreographie ist den Kontretänzen zuzurechnen, so daß die Wahl des Namens Saraband willkürlich erscheint.

Über die Choreographie, die den Begriff Sarabande wesentlich bestimmt, liegen aus der Zeit vor 1700 nur fragmentarische Aussagen vor, die keine seriösen Schlüsse zulassen, abgesehen von der folgenden ausführlichen Beschreibung. Sollte diese *Description d'une Sarabande dansée* repräsentativ sein, so muß man mit Sarabande zumindest in der zweiten Hälfte des 17. Jh. eine technisch anspruchsvolle Pantomime gemeint haben, mittels derer vornehmlich Affekte und Emotionen unterschiedlicher Art dargestellt wurden:

Fr. Pomey, *Le dictionnaire royal augmenté* (Lyon 1671): Mais tout cela ne fut rien, en comparaison de ce que l'on vit, lorsque cette galante personne commença d'exprimer les mouvemens de l'ame par ceux du corps, & de les mettre sur son visage, dans ses yeux, en ses pas, & en toutes ses actions.

Tantost il lançoit des regards languissans & passionnez, tant que duroit une cadence lente & languissante; & puis comme se lassant d'obliger, il détournoit ses regards, comme voulant cacher sa passion; & par un mouvement plus precipité, il déroboit la grace qu'il avoit faite.

Quelquefois il exprimoit la colere & le dépit, par une cadence impetueuse & turbulente; & puis representant une passion plus douce par des mouvemens plus moderez, on le voyoit soûpirer, se pâmer, laisser errer ses yeux languisamment; & par de certains détours de bras & de corps, nonchalans, demis, & passionnez, il parut si admirable et si charmant, que tant que cette Danse enchanteresse dura, il ne déroba pas moins de coeurs, qu'il attacha d'yeux à le regarder (22).

Die aus der Zeit seit 1700 in Tanznotenschrift erhaltenen Choreographien mit der Überschrift Sarabande von R. A. Feuillet und L. Pecour müssen auf Grund ihres hohen Schwierigkeitsgrades den Theatertänzen zugerechnet werden. G. Taubert zählte Tänze mit diesem Titel in seiner Abh. *Rechtschaffener Tanzmeister* (Lpz. 1717) zu „la haute Dance, welche zu Paris in der Opera getantzet worden sind" (902), und druckte einige Choreographien von Feuillet ab. Tatsächlich gibt es kaum Hinweise auf die Verwendung des Terminus Sarabande im Bereich des Gesellschaftstanzes. Lediglich J. Bonnet rechnet so benannte Tänze zu den auf Bällen gebrauchten:

Histoire générale de la danse sacrée et prophane (Paris 1724):

...presque toutes les danses que l'on danse au Bal et aux assemblées, sont sans aucune expression; si c'est ne la Sarabande espagnole, avec les castagnettes... (69).

Bonnet gesteht dem als Sarabande bezeichneten Gesellschaftstanz besondere Ausdruckskraft zu und stellt ihn damit in die Nähe der Theatertänze. Es ist sehr fraglich, ob der Ausdruck Sarabande zur Entstehungszeit dieses Buches noch zur Benennung eines Gesellschaftstanzes diente, immerhin hatte er in den 1720er Jahren auch im Theater seine frühere Bedeutung eingebüßt.
Gegen die Mitte des 18. Jh. wird der Terminus Sarabande nur mehr für theatralische Tänze gebraucht und die Möglichkeit, auch ein Gesellschaftstanz könne diesen Namen tragen, gar nicht in Erwägung gezogen:

V. Trichter, *Curiöses Reit- Jagd- Fecht- Tanz- oder Ritter-Exercitien-Lexicon* (Lpz. 1742): Theatralische Täntze bestehen in *Entreen, Balletten, Sarabanden* und andern künstlichen Täntzen, welche die auf dem Theatro vorzustellende *Materiam* zur Absicht haben (2187);
C. Chr. Langens, *Anfangsgründe zur Tanzkunst* (Erlangen 1751): Der andere Theil aber *la haute danse* gehet um mit Tänzen, welche in dousen und hohen Schritten zugleich in allerhand Bewegungen, Wendungen, Figuren, Minen, Posituren und Sprüngen bestehen: Als *Entrée, Gigue, Chacconne, Sarabande, Scabin, Piéro, Harlequin, Pollicionello, Paisan, Matelot* u.s.w. Dieser Theil aber gehöret eigentlich auf das Theater, durch welchen so wohl wahrhafte und erdichtete Historien, als auch vernünftige und unanständige Handlungen, sehr lebhaft vorzustellen sind (6f.).

Mit dem von Bonnet gebrauchten Ausdruck „Sarabande espagnole" ist keinesfalls der Begriff der span. Zarabanda zu verbinden, sondern jener der in Frankreich üblichen Sarabande, sofern diese mit Kastagnetten getanzt wurde. Obwohl sie mit der erotischen Zarabanda choreographisch wenig gemein hat, umfaßte der Begriff Sarabande Assoziationen zu Spanien. Dies trifft nicht nur auf Lexika zu, wo die Begriffe Sarabande, Spanien und Kastagnetten in nahezu stereotypen Formeln aufeinander bezogen werden, sondern auch auf Berichte über tatsächlich stattgefundene Tanzereignisse. Als 1675 die Masque *Calisto* aufgeführt wurde, tanzten „the Princesses and the other Ladies... several Sarabands with Castanets" (zit. nach E. Boswell, *The Restauration Court Stage*, NA New York 1966, 223). In W. Davenants *Law against lovers* (1662) und J. Drydens *The Indian Emperor* (1665) werden ebenfalls als Saraband bezeichnete Tänze mit Kastagnetten getanzt, in *The Indian Emperor* von zwei Spaniern (A. Partridge, *Drama and Music in London, 1660–1710*, Diss. London 1977, 134 u. 243). Eine nationelle Zuordnung der Sarabande zu Spanien ist auch festzustellen in A. Campras Opéra-Ballet *L'Europe Galante* (1697), dessen zweite Entrée „L'Espagne: à sarabande" betitelt ist (J. R. Anthony, *Some uses of the dance in the French opéra-ballet*, Recherches sur la musique française classique IX, 1969, 83). Am Wiener Hof allerdings sah man um 1660 die Darbietung von Tänzen mit Namen Sarabande zu Kastagnetten nicht als span., sondern als typisch franz. an, wie aus einem Brief der Kaiserin Eleonora II. an den Herzog Carlo II. von Mantua aus dem Jahr 1663 hervorgeht:

...dimani le mie figlie fano un baletto in Cinque la Leonora fa una Sarabanda con le castagnete come si usa alla francese... (zit. nach H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jh.*, Tutzing 1985, 676).

Am selben Hof wurde am 13. Juli 1667 zum Geburtstag der Kaiserin Margarita ein „Roß-Ballett" aufgeführt, welches sehr kunstvolle choreographische Muster enthielt, von denen einige in einer zeitgenössischen Quelle Sarabandenfiguren genannt werden (nach P. Nettl, *Ein verschollenes Turnierballett von M.A. Cesti*, ZfMw VIII, 1925/26, 414 f.). Noch 1742 führte Trichter unter einem eigenen Stichwort in seinem Lexikon an, mit Sarabande könne auch eine spezielle Tanzgattung der „Reutschule" gemeint sein:

op cit., Art. *Sarabande*: Auf der Reutschule, ist ein langsamer Tantz, welchen man für die Pferde braucht, so passegiren, und im Spanischen Tritt dressirt sind, welche man daher *Danceurs* nennet, weil sie die Cadenz observiren, auf des Reuters Tempo di Gamba acht haben, und also nach dem Tact der Music Fuß für Fuß avanciren; auch in der Wendung allezeit eine hohe Courbette drein machen, und in der Cadenz bleiben; welches eine von den schönsten und schweresten Lectionen ist (2031 f.).

Parallel zur Verlangsamung der Sarabande als Musikstück wurde auch der so benannte Tanz zunehmend auf langsames Tempo und gravitätischen Charakter festgelegt. Sobald der Begriff Sarabande das Attribut gravitätisch mit einschloß, lag für manche eine Zuordnung zu den höheren Gesellschaftsschichten nahe, obwohl dieser Tanz niemals ein Vorrecht derselben gewesen ist. Mattheson zieht eine solche Zuordnung in seiner nach des Autors Fr. E. Niedt Tod erfolgten Neuausgabe der *Mus. Handleitung anderer Theil* (Hbg [1706] ²1721) in Zweifel:

Sarabanda... Es ist eigentlich eine nach der Spanischen *Gravité* schmeckende Melodie/und wird mit vielen *pas graves* ausgeführet; ob sie aber nur von hohen Standes-Personen getantzet wird/(wie in der ersten Edition stehet) das erreget einen Zweifel; sintemahl viele Exempla in contrarium bekandt sind (105).

Eine Folge der Eingrenzung des Begriffs Sarabande auf gravitätischen und ernsthaften Tanz war die Einschränkung in der Nutzung desselben auf der Bühne. Konnten im 17. Jh., wie erwähnt, pantomimische Tänze unabhängig von ihrem emotionellen oder semantischen Gehalt Sarabande heißen, so dienten Tänze dieses Namens nun nur mehr zur

Darstellung würdevoller Charaktere und Sujets; der Begriffsumfang hatte sich somit deutlich reduziert:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. II (Lpz. 1775), Art. *Sarabande*: Der Tanz, der spanischen Ursprungs scheinet, ist ernsthafter, als die Menuet; kann also zu den ernsthaften Charakteren, die mit großer Würde, oder mit Majestät verbunden sind, gebraucht werden (552 a).

In der zweiten Hälfte des 18. Jh. treten keine neuen, begriffsgeschichtlich relevanten Aspekte des Tanz-Terminus Sarabande mehr auf. Das Wort Sarabande findet nur noch Verwendung, um auf einen nicht mehr in Gebrauch befindlichen Gegenstand aus dem Bereich der Musik und des Tanzes hinzuweisen:

RousseauD (Paris 1768): SARABANDE. s. s. Air d'une Danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, & se dansoit autrefois avec des Castagnettes. Cette danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux Opéra François (423).

Lit.: R. Stevenson, Art. Sarabande, MGG XI, Kassel 1963; D. Devoto, Encore sur ‚la' sarabande, Rev. de Musicol. L, 1964; ders., ¿Qué es la zarabanda?, Boletín interamericano de música, Nr. 45, 1965 u. Nr. 51, 1966; ders., De la zarabanda à la sarabande, Recherches sur la musique frç. classique VI, 1966; R. Hudson, Art. Saraband, New GroveD XVI, London 1980; ders., The folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne, Bd. II: The saraband, Neuhausen-Stuttgart 1982, XV-XXX.

Rainer Gstrein, Innsbruck 1991

Zwölftonmusik

Zur Wahl des Stichwortes: Auch wenn es sich bei Zwölftonmusik keineswegs um das zuerst nachweisbare Begriffswort handelt, scheint dieser Begriff von allen hier untersuchten Ausdrücken (Dodekaphonie, Komposition mit zwölf Tönen, Zwölftonalität, Zwölftonreihentechnik, Zwölftonsystem, Zwölftontechnik) der wohl geläufigste im Musikschrifttum zu sein zur Bezeichnung verschiedener, Anfang des 20. Jh. aufkommender Zwölftonkomposition-Verfahren. Darüber hinaus wird im folgenden Zwölftonmusik als quasi übergeordneter Terminus eines ganzen Feldes anderer Begriffe behandelt, die trotz ihrer teilweise spezifischen Bedeutungen diesem Terminus sich subsumieren lassen. Einzig der Begriff Zwölftonsystem hat, neben der Verwendung als Synonym für Zwölftonmusik, noch eine partiell andere und somit gesondert zu betrachtende Bedeutung. Die oftmals bedeutungsgleiche Verwendung mehr oder weniger voneinander divergierender Ausdrücke aus dem Wortfeld Zwölftonmusik, „ohne Unterscheidung ihres semantischen Gehalts" (M. Reiter, *Die Zwölftontechnik in Alban Bergs Oper „Lulu"*, Kölner Beitr. zur Musikforschung LXXI, Regensburg 1973, 5), kennzeichnet den journalistischen Sprachgebrauch. Im Unterschied dazu wird hier gelegentlich auf die ursprüngliche Intention einzelner Begriffswörter und mithin auf eine mögliche terminologische Differenzierung zwischen ihnen aufmerksam gemacht.

I. Zunächst erscheint ZWÖLF(HALB)TONSYSTEM IM SINNE VON TONSYSTEM.

(1) Mit dem im letzten Drittel des 19. Jh. aufkommenden Ausdruck Zwölfhalbtonsystem wird das der europäischen artifiziellen Musik zugrundeliegende ZWÖLFSTUFIGE TEMPERIERTE TONSYSTEM bezeichnet. In diesem Begriff manifestieren sich die beiden Momente, zum einen der temperierten Stimmung auch in der Notenschrift Rechnung zu tragen und zum anderen damit die Gleichberechtigung der zwölf Tonstufen augenscheinlich zu machen.

(2) Die Bedeutung von Zwölftonsystem verändert sich mit der 1908 einsetzenden freien Atonalität, da nunmehr auch die GLEICHWERTIGE KOMPOSITORISCHE VERFÜGUNG ÜBER ALLE ZWÖLF TÖNE zum Ausdruck kommen soll.

(3) Anstelle von Zwölftonsystem führt H. Pfrogner Anfang der 1950er Jahre die Wendung „ZWÖLFORDNUNG DER TÖNE" ein.

II. Zu Beginn der 1920er Jahre tauchen MEHRERE BEZEICHNUNGEN FÜR ZWÖLFTONKOMPOSITION-VERFAHREN auf, für die eine bestimmte Regelung der gleichberechtigten Verwendung der zwölf Töne des temperierten Tonsystems in einer Kompos. kennzeichnend ist.

(1) Der seit 1922 zu belegende Ausdruck KOMPOSITION MIT ZWÖLF TÖNEN, der auch in etlichen Modifikationen erscheint, bezeichnet das durch die Verknüpfung von Zwölfton- und Reihenprinzip charakterisierte ZWÖLFTONVERFAHREN A. SCHÖNBERGS. (a) Mit der ihm eigenen Terminologie will Schönberg das so bezeichnete Prinzip herausstellen als eine METHODE, IM GEREGELTEN VERFAHREN VERSCHIEDENE ZIELE ZU ERREICHEN: die Faßlichkeit und damit Einheit, Logik und Zusammenhang in einer Kompos. sowie die Regelung dissonanter Harmonien hinsichtlich ihrer Aufeinanderfolge. (b) Als Synonyme für die Formel Komposition mit zwölf Tönen erscheinen der seit den 1930er Jahren präsente Ausdruck ZWÖLFTONREIHENTECHNIK, womit beide hier aufeinandertreffenden Prinzipien ins Wort erhoben sind, und (c) die im Franz. Ende der 1940er Jahre aufkommende Bezeichnung DODEKAPHONIE, die heute allerdings auch als Äquivalent für den Begriff der Zwölftonmusik allgemein gilt.

(2) Mit den seit 1924 bzw. 1925 zu belegenden Ausdrücken ZWÖLFTÖNEMUSIK UND ZWÖLFTONMUSIK ist vorerst nur das auf dem Prinzip der Tropen beruhende ZWÖLFTONVERFAHREN J. M. HAUERS gemeint. (a) Der EINFLUSS A. SCHÖNBERGS AUF HAUERS BEGRIFFSWAHL ist evident, da Hauer vor der persönlichen Begegnung beider Komponisten Ende 1923 ausschließlich von ‚atonaler Musik' spricht. (b) Seit den 1940er Jahren fungiert ZWÖLFTONSPIEL ALS VERBINDLICHE BEZEICHNUNG HAUERSCHER KOMPOSITIONEN anstelle des Ausdrucks Zwölftonmusik, den Hauer letztlich im Begriff Musik aufgehoben wissen will. (c) Obgleich schon Mitte der 1920er Jahre neben Hauers auch Schönbergs Zwölftonverfahren als Zwölftonmusik bezeichnet wird, ist erst nach dem Zweiten Weltkrieg eine TERMINOLOGISCHE FIXIERUNG VON ZWÖLFTONMUSIK ALS STILBEGRIFF zu beobachten, dem beide Verfahren subsumiert werden. (d) Daneben taucht seit den 1920er Jahren nur vereinzelt und andeutungsweise, in jüngerer Zeit aber öfter ZWÖLFTONMUSIK IM UMFASSENDEN SINNE ALS MATERIALBEGRIFF auf; Zwölftonmusik meint so jedes, alle zwölf Töne gleichberechtigt und regelmäßig verwendende Kompositionsprinzip. (e) Kennzeichnend für den Begriff Zwölftonmusik wie auch alle seine Äquivalente ist zumal bis 1945 die weitgehend SYNONYME BEHANDLUNG MIT ATONALITÄT.

(3) Neben der Verwendung einer Vielzahl von Bezeichnungen für die verschiedenen Verfahren der Zwölftonkompos. ohne bedeutungsmäßige Differenzierungen läßt sich schon früh auch eine AKZENTUIERUNG EINZELNER ASPEKTE mittels bestimmter Begriffswörter feststellen. (a) Der seit 1925 zu belegende Ausdruck ZWÖLFTONTECHNIK charakterisiert die diversen Zwölftonmethoden als PRIMÄR KOMPOSITORISCHE VERFAHRENSWEISEN. (b) ZWÖLTONSYSTEM als Synonym für Zwölftonmusik oder als Bezeichnung eines individuell ausgeprägten Verfahrens dient dazu, das MOMENT DES PLANMÄSSIG GEORDNETEN UND ZUSAMMENGESETZTEN GANZEN zu betonen. (c) Der auf verschiedene Komponisten gemünzte Begriff ZWÖLFTONALITÄT bzw. ZWÖLFTON-TONALITÄT basiert auf der Auffassung von ZWÖLFTONKOMPOSITION-VERFAHREN ALS NEUER FORM VON TONALITÄT.

I. Zunächst erscheint in der Literatur ZWÖLF(HALB)-TONSYSTEM IM SINNE VON TONSYSTEM als einem

„Tonbestand, der ein System von Tonbeziehungen repräsentiert", das „einerseits durch die Anzahl der Stufen in einer Oktave ..., andererseits durch das Prinzip, das den Tonbeziehungen zugrunde liegt, bestimmt" ist (C. Dahlhaus, Art. *Tonsystem*, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967, 970a).

(1) Mit dem im letzten Drittel des 19. Jh. aufkommenden Ausdruck Zwölhalbtonsystem bzw. der erst im 20. Jh. gebräuchlichen Version Zwölftonsystem wird das der europäischen artifiziellen Musik zugrundeliegende ZWÖLFSTUFIGE TEMPERIERTE TONSYSTEM mit den zwöf Tönen der chromatischen Skala bezeichnet. Der Wortbestandteil „ton" in den beiden genannten Begriffswörtern bezieht sich allein auf den Halbton: im älteren Zwölfhalbtonsystem noch ins Wort erhoben, ist diese Bedeutung im verkürzenden Zwölftonsystem mitgemeint. Die Zeit, in der der Begriff geprägt wird, ist gekennzeichnet einerseits durch die in der Spätromantik zunehmende Chromatisierung der Tonsprache und andererseits durch die damit in ursächlichem Zusammenhang stehende, gerade um die Mitte des 19. Jh. verstärkt wieder auflebende Tendenz, ein chromatisches Tonsystem einzuführen, um alterierte Töne ohne Versetzungszeichen darstellen zu können. Indem in diesem bestimmten historischen Kontext von Zwölfhalbtonsystem gehandelt wird, benennt dieser erstmals 1882 nachweisbare Ausdruck kaum allein den bloßen Tatbestand, daß die gleichschwebende Temperatur die Oktave in zwölf gleiche Abschnitte, die zwölf Tonstufen, teilt:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Temperatur*: Die gleichschwebende 12stufige Temperatur teilt die Oktave in zwölf gleiche Teile (Halbtöne, daher „Zwölfhalbtonsystem") und gewinnt damit Mittelwerte, welche kein Intervall wirklich rein, aber alle leidlich brauchbar ergeben (909a).

Von daher wäre auch die nachträgliche, generelle Anwendung des Ausdrucks Zwölftonsystem auf das seit dem 18. Jh. durchgängig präsente temperierte Tonsystem insofern verfehlt, als das Tonsystem – etwa bei Fr. Liszt, selbst in dessen *Bagatelle sans tonalité* (1885) – nicht zwölftönig ist und deshalb beispielsweise die Töne gis und as nicht identisch sind, sondern lediglich als enharmonisch gleiche Töne zu gelten haben.

Vielmehr manifestieren sich im Begriff des Zwölfhalbtonsystems ganz konkret zwei, zu jener Zeit als Neuerungsbestrebungen zutage tretende Momente. Zum einen soll durch den Verzicht auf die 35 im diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonsystem möglichen Tonwerte zugunsten von nur zwölf Tönen der bereits für die Klaviermusik üblichen temperierten Stimmung auch in Notenschrift und Bezeichnung der Töne Rechnung getragen werden. Gemäß also der schon 1875 von O. Quantz gestellten Forderung, „die Praxis der Temperatur des Clavieres auch auf dessen Theorie und Notenschrift" auszudehnen (*Die chromatische oder Vincent-Claviatur*, Leipziger AmZ X, 1875, 361), plädiert H. Riemann dafür, der Musik generell eine, die zwölf Tonstufen umfassende sogenannte „zwölftönige (chromatische) Universalscala" zugrunde zu legen (*Eine mus. Tagesfrage*, Mus. Wochenblatt XIII, 1882, 466). Zum anderen könne aufgrund einer solchen Notierungsweise damit zugleich die Gleichberechtigung und Selbständigkeit der zwölf Tonstufen augenscheinlich gemacht werden, wie Riemann entsprechend der These, die M. E. Sachs auf einer Tonkünstlerversammlung in Sondershausen vortrug, referiert:

Ein transponirendes Tonsystem (NZfM LIII, 1886): Sachs' erste These lautete: „Jeder der zwölf Töne unseres temperirten Zwölfhalbtonsystems ist gleichberechtigt" ... (293a).

Die Forderungen bleiben vielfach aber einem traditionellen, an der Idee der Tonalität sich orientierenden Denken verhaftet, weil immer noch am Begriff der Tonleiter für jene Zwölftonskala festgehalten wird, auf der das Zwölfhalbtonsystem oder – wie G. Capellen es nennt – „12-Stufensystem" basiere:

Ein neuer exotischer Musikstil (Stuttgart o. J. [1905]): Die Chromatik, welche das 12-Stufensystem als Tonleiter zur Voraussetzung hat ... (42).

(2) Die Bedeutung von Zwölftonsystem, in dieser verkürzten Form erstmals 1911 bei M. E. Sachs (*Das temperierte 19-Tonsystem u. eine dafür passende Schrift*, Kgr.-Ber. London 1911, 279) und – als „sistema dodecafonico" – bei D. Alaleona (*I moderni orizzonti della tecnica mus.*, RMI XVIII, 1911, 397) belegt, verändert sich mit der 1908 einsetzenden freien Atonalität, da nunmehr auch die GLEICHWERTIGE KOMPOSITORISCHE VERFÜGUNG ÜBER ALLE ZWÖLF TÖNE der chromatischen Skala als eine für die Atonalität unbedingt notwendige Voraussetzung zum Ausdruck kommen soll. Jetzt werde nicht mehr in einer Tonart, sondern im Tonsystem komponiert (vgl. H. H. Eggebrecht, *Der Begriff d. „Neuen" in d. Musik von d. Ars nova bis zur Gegenwart*, Kgr.-Ber. New York 1961, I, 202), weswegen die Töne auch in einer von jeglicher Tonleiterbildung unabhängigen Weise erscheinen:

B. Bartók, *Das Problem d. neuen Musik* (Melos I, 1920): Die entscheidende Wendung zum Atonalen hin begann aber erst ... als man anfing, die Notwendigkeit der Gleichberechtigung der einzelnen zwölf Töne unseres Zwölftonsystems zu empfinden: als man versuchte, die zwölf Töne nicht nach gewissen Skalen-Systemen zu ordnen ..., sondern die einzelnen Töne in jeder beliebigen ... Zusammenstellung zu gebrauchen (107).

*

Exkurs: Hier muß auf das im Ital. 1911 bzw. 1913 singuläre Auftreten des aus dem griech. δώδεκα (zwölf) und φωνή (Stimme, Klang) abgeleiteten Ausdrucks dodecafonia oder (adjektivisch) dodecafonico bei Alaleona – und im Anschluß an ihn bei C. Somigli (*Il „Modus operandi" di Arnold Schoenberg*, RMI XX, 1913) – hingewiesen werden. Im Rahmen einer Theorie über die Teilung der Oktave in gleiche Teile gebraucht, bezeichnet dodecafonia das Phänomen an sich, die Teilung der Oktave in zwölf gleiche Teile:

D. Alaleona, *op. cit.*: Dodecafonia – Divisione dell'ottava in dodici parti uguali (399).

Daneben meint Alaleona mit dodecafonia aber auch im Blick auf kompositorische Sachverhalte das Erscheinen aller zwölf Töne in einem bestimmten Abschnitt eines Stückes, also eine Zwölftönigkeit mit speziellen kompositorischen Ausformungen, dem (bis dahin in der Musik noch nicht verwendeten) „accordo dodecafonico" (ibid., 396), der „scala dodecafonica (cromatica)" (397) oder dem „passaggio dodecafonico" (*L'armonia modernissima: le tonalità neutre e l'arte di stupore*, RMI XVIII, 1911, 823). Die Bedeutung von

dodecafonia bei Alaleona und Somigli wird unterschiedlich interpretiert: für R. Brinkmann meint der Ausdruck lediglich das Prinzip der Zwölftönigkeit (*Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, BzAfMw VII, Wiesbaden 1969, 43), für J. Maegaard hingegen eine erweiterte Tonalität mit allen zwölf Tönen (*Studien zur Entwicklung d. dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Kopenhagen 1972, II, 36). Der Ausdruck Dodekaphonie wird, auch nachdem er allgemein als Bezeichnung spezifischer Zwölftonverfahren Verwendung findet (vgl. unten, II. (1) (c)), weiterhin zur Benennung der bloßen Unabhängigkeit aller zwölf Töne herangezogen:

R. Sessions, *Some Notes on Schönberg and the ‚Method of Composing with Twelve Tones'* (The Score VI, 1952): Dodecaphony – here used to mean simply the independence of the twelve notes of the chromatic scale – is the result of an impulse ... (7).

•

(3) Anstelle des Begriffs Zwölftonsystem führt H. Pfrogner Anfang der 1950er Jahre die Wendung „ZWÖLFORDNUNG DER TÖNE" ein, wobei er zwischen einer enharmonischen, tonalen einerseits und einer abstrakt-temperierten, atonalen andererseits differenziert aufgrund des Kriteriums, ob eine derartige Ordnung – wie im ersten Fall – beispielsweise die Tonwerte c, his und deses berücksichtigt, also von 35 Tonwerten innerhalb der Oktave ausgeht, oder ob sie – wie im zweiten Fall – diese verschiedenen Tonwerte zugunsten eines einzigen atonalen, vom Autor auch Tonort genannten Tonwertes negiert und damit zwölf Tonorte zugrunde legt:

Die Zwölfordnung d. Töne (Zürich, Lpz. u. Wien 1953): Greifen wir ... das in Tonwerken von heute uns begegnende Tonmaterial auf, so werden wir, neben der Siebenordnung, auffallend oft eine unverkennbare Zwölfordnung antreffen, und zwar in zwei streng divergierenden Typen, die grundsätzlich danach unterschieden werden müssen, ob sie die der diatonischen Siebenordnung eigentümlichen Wertverhältnisse berücksichtigen oder nicht ... Die enharmonische Zwölfordnung ist „tonal"; wir nennen sie so, weil sie – beispielsweise – den Tonwert *c* ebenso bejaht wie *his* und *deses* ... Den zweiten Typus stellt die abstrakt-temperierte Zwölfordnung dar ... Sie ist „atonal", das heißt: sie verneint die Tonwerte *c*, *his* und *deses* ..., die sie durch einen, von uns „abstrakt-temperiert" genannten Tonwert ersetzt (16f.).

II. Zu Beginn der 1920er Jahre tauchen MEHRERE BEZEICHNUNGEN FÜR ZWÖLFTONKOMPOSITION-VERFAHREN auf, für die – als Konsequenz aus der vorausgegangenen Phase der freien Atonalität – eine bestimmte Regelung der gleichberechtigten Verwendung der zwölf Töne des temperierten Tonsystems in einer Kompos. kennzeichnend ist. Der Bestandteil „ton" in den verschiedenen Begriffswörtern ist – im Unterschied zu dem in Zwölftonsystem (vgl. oben, I. (1)) – hier mehrdeutig: bei den ‚zwölf Tönen' handelt es sich zwar (wie beim Zwölfhalbtonsystem) um die Halbtöne der chromatischen Skala, aber ebenso um zwölf einzelne, voneinander unterschiedene Töne, die in einem bestimmten Gebilde, entweder einer Abfolge (A. Schönbergs Zwölftonreihe) oder einer ungeordneten oder nur teilweise geordneten Menge (Zwölftonfeld, -komplex, J. M. Hauers Trope) zusammengefaßt sind. Der gleichwertige Gebrauch aller zwölf Töne gilt bereits für die während der freien Atonalität komponierten Werke als (zumindest theoretische) Voraussetzung. Diesen Sachverhalt als das Charakteristikum einer jeden Kompos. meint zwar auch die zu jener Zeit fast ausnahmslos pejorativ aufgefaßte Bezeichnung Atonalität; durch Komposita mit dem Bestimmungswort „Zwölfton-" ist er nun aber ins Wort erhoben und somit gleichsam ins Positive gewendet. Grundlegend für die Bedeutung der betreffenden Begriffe, wie Zwölftonmusik oder -technik, ist der Aspekt der Ordnung und Rationalisierung: die in atonalen Stücken kompositorisch noch der freien Entscheidung anheimgegebene „Empfindlichkeit gegen die Wiederholung des gleichen Tones", von der Th. W. Adorno spricht (*Zur Zwölftontechnik*, Anbruch XI, 1929, 292), ist in Zwölftonkompos. durch die in einem vorkompositorischen Akt erfolgte Ordnung der zwölf Töne der chromatischen Skala strikt geregelt; die Ordnung selbst wird wieder auf unterschiedliche Weise (etwa durch Schönbergs Zwölftonreihe oder Hauers Trope) rationalisiert. Zudem dienen die solchermaßen ein systematisierendes Moment implizierenden Begriffe zur Abgrenzung vom „atonalen Chaos", um eine beliebte Charakterisierung der Phase, die den ordnenden Zwölftonkomposition-Verfahren vorausgeht, zu gebrauchen:

Th. W. Adorno, *Musik u. neue Musik* (Merkur XIV, 1960): „Atonal" registriert recht genau jenen Schock, den die neue Musik ausübte, der ihr wesentlich zugehört und der im Moment sich mäßigte, in dem man anstatt von Atonalität von Dodekaphonie gleichwie von einem neuen positiven System redete (413).

Als bestimmender Faktor ist der Bedeutung dieser Ausdrücke außerdem der Begriff des Gesetzes inhärent: verbindlich für alle Verfahren der Zwölftonkompos. ist die als (Zwölfton-)Gesetz apostrophierte gleichberechtigte, ausschließliche und in einem Stück permanente Verwendung der zwölf zu einem Ganzen zusammengefaßten Töne:

J. M. Hauer, *Zwölftontechnik. Die Lehre von d. Tropen*, Theoretische Schriften II (Wien 1926): Das Prinzip der Schwere finden wir in dem Ton mit seiner Obertonreihe, im Obertongesetz, das Prinzip der großen Spannungen und Verspannungen aber finden wir in dem in sich geschlossenen Zirkel der zwölf Töne, im Zwölftongesetz (6).

Unter Beachtung dieses „Zwölftongesetzes" könne kein Ton im Sinne einer Tonika verstanden werden:

H. Erpf, *Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik* (Wiesbaden 1927): Vermeiden läßt sich ein solches Hervortreten eines Tones ... durch ein gleichgewichtiges Behandeln der zur Verfügung stehenden 12 Töne. Damit ist das Grundgesetz der Zwölf-Töne-Musik ausgesprochen ... (84f.); auf eben diesen Passus bezieht sich der Autor, wenn er später von „Zwölf-Töne-Gesetz, das früher behandelt worden ist", spricht (124).

Als notwendige Voraussetzung für die Bildung des Terminus Zwölftonmusik ist nicht zuletzt die Allgemeingültigkeit der zwölfstufigen Temperatur anzusehen:

ibid.: Das Zwölf-Töne-Prinzip bedeutet die restlose Anerkennung der temperierten Stimmung nicht als eines Behelfsmittels, auch nicht als einer vereinfachten Formulie-

rung komplizierterer Tatsachen, sondern als einer restlos erfüllbaren und zu erfüllenden Tatsache (85).

Aus diesem Grund will Hauer in der Anfangsphase den Begriff Zwölftonmusik gar auf Kompos. für „*wohltemperierte* Instrumente" beschränkt wissen (eine Maxime, von der er erst 1924, nach der Begegnung mit Schönberg, abweicht):

Zur Einführung in meine „Zwölftönemusik" (Neue Musik-Zeitung XLV, 1924): Am reinsten klingt die Zwölftönemusik ... auf *wohltemperierten* Instrumenten; sie wirkt aber auch (unter gewissen Voraussetzungen) in der Kammermusik, im Orchester und im Massenchor (196).

(1) Als chronologisch erste Bezeichnung eines Verfahrens der Zwölftonkompos. begegnet KOMPOSITION MIT ZWÖLF TÖNEN. Damit ist das 1920/21 in statu nascendi sich befindende ZWÖLFTONVERFAHREN A. SCHÖNBERGS gemeint, das sich erstmals in dessen im Juli 1921 komponiertem *Präludium* der *Suite* op. 25 manifestiert und das charakterisiert ist durch die Verknüpfung der beiden, dieses Verfahren konstituierenden Prinzipien, des Zwölftonprinzips, also des permanenten Erscheinens aller zwölf gleichberechtigten Töne in einer Kompos., und des Reihenprinzips, also der Zugrundelegung einer bestimmten, von Schönberg Grundgestalt (→ *Grundgestalt* IV.) oder (Zwölfton-)Reihe (→ *Reihe, Zwölftonreihe* III. (1)) genannten Folge von Tönen. Vom Komponisten selbst geprägt, erscheint der Ausdruck Komposition mit zwölf Tönen zunächst singulär in einem auf den 25. 7. 1922 datierten Entwurf eines an Hauer gerichteten, jedoch nicht abgeschickten Briefes:

Leider bin ich nicht soweit, daß ich meine Ergebnisse bereits veröffentlichen könnte; es wird im Gegenteil noch einige Zeit bis dahin vergehen, weil ich vor Allem meine „Lehre vom Musikalischen Zusammenhang" schreiben will, in der Grundsätze ausgesprochen werden, auf denen auch die „Komposition mit 12 Tönen" beruht (zit. nach dem Original im A. Schoenberg Institute, Los Angeles).

Wahrscheinlich bedient Schönberg sich auch bei dem Treffen im Februar 1923, bei dem er seinen Schülern und Freunden seine neue Kompositionstechnik bekanntgibt, des Ausdrucks Komposition mit zwölf Tönen, zumal dieser bei ihm in jenem Jahr schon bei verschiedenen Gelegenheiten auftaucht, so in einem unbetitelten Text vom 9. 5. 1923:

In der Komposition mit 12 Tönen werden konsonante Klänge ... und auch einfachere Dissonanzen ... nach Möglichkeit vermieden ... Der Komposition mit 12 Tönen liegt als wichtigste Voraussetzung die These zugrunde: Das Zusammenklingende ... ist ebenso ein solcher Teil des Ausdrucks und der Darstellung des musikalischen Gedankens wie das Nacheinanderklingende (zit. nach Beiche 1984, 157).

Den Ausdruck, auch in der Version Zwölftonkomposition, greifen etliche der bei jenem Treffen Anwesenden sofort auf:

E. Stein, *Neue Formprinzipien* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): In Schönbergs letzten Werken sind die neuen Formprinzipien im Sinne eines strengen Stiles für die Komposition mit zwölf Tönen durchgeführt (294);
A. Webern, Brief an A. Berg (8. 10. 1925): Die Zwölftonkomposition ist mir jetzt eine bereits vollkommen klare Sache (zit. nach: *Opus Anton Webern*, hg. von D. Rexroth, Bln 1983, 91).

Zunächst ist allein die Version Komposition mit zwölf Tönen bei Schönberg nachzuweisen, die ihm wegen seines Wunsches nach möglichst präziser Ausdrucksweise jedoch schon bald nicht mehr genügt, wie die Formulierung „Technik der ‚Komposition mit zwölf Tönen'" in seinem eigenen, mit 20. 8. 1924 datierten Vorwort zu dem ihm zum 50. Geburtstag gewidmeten Sonderheft der *Musikblätter d. Anbruch* zeigt (VI, 1924, 269). Vor allem will Schönberg damit der Gefahr begegnen, daß die Bezeichnungen seines Kompositionsverfahrens ebenso zu Schlagwörtern sich mißbrauchen ließen wie etwa der Begriff der Atonalität:

Gesinnung oder Erkenntnis? (1925), in: *25 Jahre Neue Musik. Jb. 1926 d. Universal-Ed.*, hg. von H. Heinsheimer u. P. Stefan (Wien, Lpz. u. New York o. J.): Wenn man dieser heute leider allgemein so [sc. atonal] genannten Kompositionsmethode einen Namen geben müßte, so fände ich nur einen, der kein Schlagwort, also für eine Parteifahne glücklicherweise ungeeignet ist: Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen (29).

Schönbergs Sprachgebrauch kennt viele Modifikationen und Verfeinerungen von der knappen Version Komposition mit zwölf Tönen bis hin zur ausführlichsten Formel Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen; letztere verwendet Schönberg offensichtlich erst in der fragmentarischen engl. Fassung eines 1934 gehaltenen Vortrages über sein Zwölftonkomposition-Verfahren und dann wieder – nun als Hauptbegriff – im Vortrag von 1941 über das gleiche Thema:

Composition with Twelve Tones, in: *Style and Idea* (New York 1950): I called this procedure *Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another* (107).

Auch wenn diese Version erst 1934 bei Schönberg zu finden ist, hat er sie vermutlich doch mit den obengenannten und allen anderen nahezu gleichzeitig geprägt, worauf die frühen, oben zit. Belege sowohl für Methode bzw. Technik der Komposition mit zwölf Tönen als auch für Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen hindeuten. Gerade die ausführlichste Begriffsbildung Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen sieht sich kritischen Anmerkungen, zudem von konträrer Seite, ausgesetzt: einerseits sei sie zu lang und deshalb zu umständlich – Th. W. Adorno spricht in diesem Kontext bezeichnenderweise von „Schönbergs sprachlichem Eigensinn" (*Vers une musique informelle*, 1961/63, Gesammelte Schriften XVI, Ffm. 1978, 522); andererseits sei selbst diese Version zu unpräzis für Schönbergs Verfahren, da weder die Anordnung der Töne in einer Zwölftonreihe noch deren Gleichberechtigung begrifflich gefaßt sei.

Im allgemeinen halten sich alle Schüler und Freunde Schönbergs an die von ihm inaugurierte Terminologie, auch wenn ihnen, etwa A. Berg, gelegentlich Ausdrücke wie Zwölftonmusik oder -system unterlaufen. Nur A. Webern modifiziert anscheinend den von seinem ehemaligen Lehrer übernommenen Begriff Komposition mit zwölf Tönen, obwohl ihm Schönberg bereits für seine Mondseer Kurse, die für den Sommer 1931 projektiert waren, aber nicht stattgefunden haben, den Titel „Der Weg zur Komposi-

tion mit 12 Tönen" vorschlägt (Brief vom 22. 1. 1931, in: A. Schoenberg, *Briefe*, hg. von E. Stein, Mainz 1958, 158). Gleich zu Beginn des ersten Wiener Vortragszyklus am 15. 1. 1932 spricht Webern von Komposition in zwölf Tönen, wobei diese Formulierung allerdings falsch überliefert sein kann, beruht doch die veröffentlichte Form dieser Vorträge auf Mitschriften von R. Ploderer, einem Freund Weberns:

Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen, in: *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von W. Reich (Wien 1960): Der Titel, den sie da gelesen haben, stammt nicht von mir. Der ist von Schönberg ... Er meinte: „Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen" (45).

Die sprachliche Besonderheit bei Webern wird unterschiedlich bewertet: von den Webern-Schülern L. Spinner und W. Reich wird die Ansicht vertreten, „zwischen ‚in' und ‚mit' habe kein Unterschied bestanden bzw. der Unterschied sei vernachlässigbar" (R. Busch, *Über d. horizontale u. vertikale Darstellung mus. Gedanken u. d. mus. Raum*, in: *Anton Webern I*, Musik-Konzepte, Sonderbd., München 1983, 232). Im Gegensatz zu ihnen behauptet Fr. Döhl, es handele sich dabei um eine „bezeichnende Veränderung" (*Webern*, Berliner musikwiss. Arbeiten XII, München u. Salzburg 1976, 373), weil dadurch die divergierenden Meinungen Schönbergs und Weberns über ihr Zwölftonverfahren plastisch zum Ausdruck kämen: für ersteren seien die zwölf Töne Mittel, mit denen komponiert werde, für letzteren Inhalt, in denen komponiert werde. Allerdings behält Webern diese Terminologie in seinem zweiten Vortragszyklus 1933 nicht bei, sondern spricht wiederholt und unter ausdrücklicher Berufung auf Schönbergs Ausdrucksweise (vgl. *op. cit.*, 19) von Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen.

(a) Mit der ihm eigenen, von allen anderen Zwölftonkomponisten abgesetzten Terminologie möchte Schönberg nicht allein dem Mißbrauch seiner Begriffe als Schlagwörter entgegentreten. Vielmehr will er sein (zumeist) als Komposition mit zwölf Tönen bezeichnetes Verfahren herausstellen als eine METHODE, IM GEREGELTEN VERFAHREN VERSCHIEDENE ZIELE ZU ERREICHEN: so soll durch die Zugrundelegung einer einzigen Zwölftonreihe für ein ganzes Stück die Faßlichkeit in der Darstellung des mus. Gedankens und damit auch Einheit, Logik und Zusammenhang in einer Kompos. garantiert oder gar erhöht werden:

Vorbemerkungen zu op. 27 u. op. 28 (o. J.; unveröff.): Von allem Anfang an hatte ich die Gewissheit, hierin [sc. in der Komposition mit zwölf Tönen] eine neue Methode gefunden zu haben, welche geeignet scheint, der Gedankendarstellung sinnvollen Zusammenhang zu verleihen, obwohl auf gewisse früher angewendete Mittel zum Teil verzichtet wird. Ich kann nicht entscheiden, ob die Gedanken, die ich darstelle, an sich leicht- oder schwerverständlich sind. Aber abgesehen davon: für ihre Auffassbarkeit ist hier ebensoviel getan, wie man sonst in früheren Epochen getan hat (zit. nach dem Original im A. Schoenberg Institute, Los Angeles);
My Evolution (1949; postum publ. in MQ XXXVIII, 1952): It [sc. the composing with twelve tones] is primarily a method demanding logical order and organization, of which comprehensibility should be the main result (527).

Insoweit dadurch die formbildende Funktion der Tonalität ersetzt werden kann, wird mit Schönbergs Begriff Komposition mit zwölf Tönen ein Formprinzip assoziiert; dieser schon programmatisch im Titel des frühen Aufsatzes *Neue Formprinzipien* von E. Stein genannte Aspekt kommt in einer Studie von F. Greissle explizit zur Sprache:

Die formalen Grundlagen d. Bläserquintetts von Arnold Schönberg (Musikblätter d. Anbruch VII, 1925): Schon in frühen Werken Schönbergs zeigen sich die Ansätze zu einer Entwicklung, die ihn ... zur Entdeckung eines neuen Formprinzips, der Komposition mit zwölf Tönen, führte (63).

Schönberg akzentuiert mit der Begriffswahl – durch den Vorspann „Methode der" – den Charakter seines Zwölftonverfahrens als einer Methode aus zweierlei Gründen: nicht allein sei sein Verfahren bloß eine Methode unter mehreren möglichen, um die angeführten Ziele zu erreichen; sondern es sei auch – worauf Schönberg und ebenso Webern größten Wert legen – ein aus der konkreten kompositionsgeschichtlichen Situation zu Beginn des 20. Jh. auf notwendige und folgerichtige Weise erwachsenes Prinzip, mit allen zwölf, nun nicht mehr auf einen Grundton, sondern „nur aufeinander bezogenen" Tönen zu komponieren. Indem Schönberg in diesem Sinne auf dem Methodenaspekt bei der Bestimmung des Begriffs Komposition mit zwölf Tönen insistiert, will er darüber hinaus deutlich machen, daß sein so benanntes Verfahren keinesfalls als System oder Theorie bezeichnet werden könne:

‚Schoenbergs's Tone-Rows' (1936), postum publ. in: *Style and Idea*, hg. von L. Stein (London 1975): But, at the same time [sc. 1923], already I did not call it [sc. the composition with twelve tones] a ‚system' but a ‚method', and considered it as a tool of composition, but not as a theory (213).

Neben jenem Moment der Faßlichkeit und damit Einheit einer Kompos. impliziert der Begriff der Komposition mit zwölf Tönen für Schönberg die durch die „Emanzipation der Dissonanz" erforderlich gewordene Regelung der dissonanten Harmonien hinsichtlich ihrer Aufeinanderfolge in der nichttonalen Musik aufgrund bestimmter Gesetzmäßigkeiten, die hauptsächlich aus der Anwendung einer einheitlichen Tonfolge, aus der alles abgeleitet werden kann, resultieren:

Wiesengrund (1950), postum publ. in: *Aufzeichnungen* (Neue Rundschau XCI, 1980, H. 2/3): Sie [sc. die Komposition mit zwölf Tönen] war bestimmt, in der nontonalen Musik das Auftreten dissonanter Harmonien zu regulieren ... (93).

•

Exkurs: Neben den bereits erwähnten Gründen, weswegen Schönberg eine eigene Bezeichnung für sein Verfahren der Zwölftonkompos. wählt, ließe sich ebenfalls auf seine Formeln „mit Tönen arbeiten" oder „mit Tönen komponieren" verweisen; diese scheint er vom Begriff der „thematisch-motivischen Arbeit" abgeleitet zu haben, worauf die gelegentlich bei ihm auftauchenden weitschweifigeren Wendungen „working with the tones of the main theme" (unbetitelter Text über Prioritätsfragen [um 1940, unpubl.]; vgl. die dtsch. Übers. in: H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg*, Zürich u. Freiburg i. Br. 1974, 401) und „composing with the tones of the basic motif" (Brief an D. Ewen [2. 1. 1940],

zit. nach: *The Book of Modern Composers*, hg. von D. Ewen, New York [3]1945, 11) hindeuten. Mit dem Ausdruck „mit Tönen arbeiten bzw. komponieren" benennt Schönberg offenbar seit 1920 das Kompositionsprinzip einer nicht-zwölftönigen Reihentechnik, dessen er sich während des Übergangsstadiums von der freien Atonalität zur „Komposition mit zwölf Tönen" bedient und das sich in einzelnen Stücken der op. 23 bis 25 dokumentiert. Zunächst aber behält Schönberg – wie er mehrmals betont (vgl. unten) – die Ausdrücke für sich; so stammt der früheste Beleg für eine der beiden Versionen aus dem Jahre 1923: in seinem, ihm von Fr. H. Klein dedizierten Exemplar von dessen Kompos. *Die Maschine* notiert Schönberg zu einer Inschrift des Komponisten im Hinblick auf „Kompositionelles" in diesem Stück:

Jedenfalls hat es mit der Komposition mit 12 Tönen nichts grundlegendes gemein. Kompositionelles, welches ja bei mir 2-3 Jahre vorher als „Arbeit mit Tönen" (ohne daß ich die 12 noch als letzte Notwendigkeit gefunden habe) seinen entscheidenden Vorläufer hatte (zit. nach dem Faks., Journal of the Arnold Schoenberg Institute IV, 1980, 109).

Erst 1937 erwähnt Schönberg einer größeren Öffentlichkeit gegenüber den Ausdruck „composing with tones", wobei er zugleich explizit darauf hinweist, daß er Motive in der unmittelbar an die freie Atonalität sich anschließenden Phase kompositorisch bereits in derselben Weise behandelt wie die Zwölftonreihe in der Zwölftonreihentechnik:

Brief an N. Slonimsky (3. 6. 1937), in: N. Slonimsky, *Music Since 1900* (New York [1937] [3]1949): Here [sc. in op. 23] I arrived at a technique which I called (for myself) „composing with tones", a very vague term, but it meant something to me. Namely: In contrast to the ordinary way of using a motive, I used it already almost in the manner of a „basic set of twelve tones" (680).

Für die Geschichte des Terminus Komposition mit zwölf Tönen ist die Bezeichnung „mit Tönen arbeiten bzw. komponieren" insofern bedeutsam, als in ihr die Quelle und damit auch Ursache für den von Schönberg seit 1922 benutzten Begriff Komposition mit zwölf Tönen gesehen werden kann.

•

(b) Als Synonym für Komposition mit zwölf Tönen erscheint der Ausdruck ZWÖLFTONREIHENTECHNIK (oder auch Zwölftonreihenkomposition), entweder in der Form Zwölftonreihen-Technik oder als Zwölfton-Reihentechnik: im einen Fall stellt sich der gemeinte Gegenstand als „Technik mit Zwölftonreihen" dar, im anderen als „zwölftönige Reihentechnik". Im amerikanischen Sprachgebiet schon in den 1930er Jahren als „12-tone row technique" nachweisbar (W. Riegger, *Adolph Weiss and Colin McPhee*, in: *American Composers on American Music*, hg. von H. Cowell, Stanford, Calif. 1933, 37), wird der im Dtsch. zu Beginn der 1950er Jahre eingeführte Begriff erst seit den 1970er Jahren häufiger verwendet. Damit soll Schönbergs Verfahren begrifflich sowohl gegenüber den vom Bedeutungsumfang her zu vagen Termini Zwölftonmusik oder -technik als auch gegenüber den Bezeichnungen anderer Zwölftonkomposition-Verfahren abgesetzt werden. Daß dadurch überdies beide für Schönbergs Verfahren konstitutiven Prinzipien, das Zwölfton- und das Reihenprinzip, ins Wort erhoben werden, erwähnt Fr. Döhl:

op. cit.: Am genauesten wäre in Anwendung auf den gemeinten Sachverhalt [sc. Schönbergs Zwölftonverfahren] der Terminus „Zwölftonreihen-Komposition", insofern eine Musik bezeichnet werden soll, die sowohl zwölftönig als auch reihenmäßig geordnet ist (101, Anm. 44).

Auch ist bei Döhl als bisher wohl einzigem die vom Gemeinten her neutralere Version Zwölftonreihentechnik anzutreffen (123 ff.).

(c) Als weiteres Synonym für Komposition mit zwölf Tönen begegnet nach dem II. Weltkrieg der im Franz. bei R. Leibowitz und in dessen Umkreis aufkommende Ausdruck DODEKAPHONIE, der also anders gebraucht wird als die frühe ital. Bezeichnung dodecafonia im Sinne von Zwölftönigkeit, wie sie bei D. Alaleona und C. Somigli (vgl. oben, I. (2) *Exkurs*) oder später noch bei N. Costarelli (*Nota sulla dodecafonia*, Rass. mus. XV, 1942) zu finden ist. Bei Leibowitz läßt sich zunächst nur die adjektivische oder adverbiale Form dodécaphonique bzw. dodécaphoniquement belegen:

Schoenberg et son école (Paris 1947): La dernière pièce du recueil [op. 23] est bâtie sur une série de douze sons ... Cette pièce est donc la première œuvre *dodécaphonique*. La *technique de douze sons* y étant encore maniée d'une façon très rudimentaire ... (109 f.);
Dodécaphoniquement, l'œuvre [op. 41] est d'une liberté absolue (133).

Der bald auch als Substantiv in diesem Sinne verwendete franz. Ausdruck dodécaphonie findet rasch Verbreitung in andere Sprachen, so ins Engl. als dodecaphony, ins Dtsch. als Dodekaphonie oder Dodekaphonik. Für die allgemeingültige Einführung von Dodekaphonie im Dtsch. (anstelle etwa von Zwölftonmusik oder -technik) plädiert H. Curjel:

Dodekaphonie – eine Weltsprache (Melos XXVIII, 1961): Der internationale Sprachgebrauch bezeichnet das Phänomen [Schönbergs Zwölftonverfahren] als Dodekaphonie ... Für die Bezeichnung des Grundphänomens wäre die Einführung dieses internationalen Wortes in die deutsche Sprache wünschenswert (30b).

Heute gilt Dodekaphonie jedoch überwiegend als Äquivalent für den Begriff der Zwölftonmusik in seiner nicht auf Schöberg beschränkten Bedeutung (vgl. unten, II. (2) (c)). Währenddessen kritisiert etwa R. Gerhard diese Verwendungsweise von Dodekaphonie; gehe man vom ursprünglichen Sinn von „-phonie" aus, müsse es seiner Meinung nach, wenn überhaupt, dann – analog beispielsweise zu Pentatonik – Dodekatonie heißen:

Developments in Twelve-Tone Technique (The Score XVII, 1956): But then they [sc. the composers] don't even say dodecatonic. They are the people who use, apparently without any qualms, the preposterous word dodecaphony ... Dodecaphony can only mean ‚twelve-part writing'. But if what we wish to refer to is not the number of parts in a polyphonic composition but the number of notes which a modal or tonal system comprises or makes use of, then we say penta*tonic* for five, and hepta*tonic* for seven (64).

(2) Mit den seit 1924 bzw. 1925 im Musikschrifttum zu belegenden Ausdrücken ZWÖLFTÖNEMUSIK UND ZWÖLFTONMUSIK ist vorerst ausschließlich das auf dem Prinzip der Tropen beruhende ZWÖLFTONVERFAHREN J. M. HAUERS gemeint. Während Hauer den in einer Kompos. maßgebenden, stetigen Ablauf aller zwölf Töne schon seit August 1919 für sich als Gesetz

aufstellt, kategorisiert er die von ihm als Melosmöglichkeiten apostrophierten Zwölftonfolgen erst um Weihnachten 1921 in sogenannten Tropen und meint damit in zwei Sechstongruppen geteilte Folgen der zwölf Töne, wobei die Anordnung der sechs Töne innerhalb jeder der beiden Gruppen nicht festgelegt ist. Wie die Bezeichnung Komposition mit zwölf Tönen stammt auch der Ausdruck Zwölftönemusik vom Komponisten selbst, den Hauer erstmals 1924 verwendet:

Brief an H. Burkard (23. 6. 1924): Seitdem es die Kritiker wissen, daß Schönberg (z. B. in seiner Serenade) meine Zwölftönemusik aufgegriffen hat, seitdem sind sie gehässig und boshaft, und wollen mir nicht einmal dieses Erstgeburtsrecht mehr lassen (zit. nach W. Szmolyan, *Josef Matthias Hauer*, Österreichische Komponisten d. XX. Jh. VI, Wien 1965, 49).

Der hier durch das Possessivpronomen prononciert zum Ausdruck kommende Besitzanspruch Hauers auf die „Zwölftönemusik" ist zwar logisch, da Hauer mit dem Begriff der Zwölftonmusik immer nur sein eigenes Verfahren meint, von der Sache her gesehen jedoch in diesem Fall unrichtig, weil Schönberg das Kompositionsprinzip Hauers nie für sich übernommen hat. Im erwähnten, anläßlich der im Sommer 1924 stattfindenden Donaueschinger Kammermusiktage verfaßten Text Hauers heißt es:

Zur Einführung in meine „Zwölftönemusik" (Neue Musik-Zeitung XLV, 1924): Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt darin, daß ich immer und immer wieder *alle zwölf Töne* des in sich geschlossenen Quinten- und Quartenzirkels unserer temperierten Halbtonleiter abspiele oder absinge ... Ich denke und höre nicht in absoluten Tönen, sondern in *Tropen* (Wendungen), in „Konstellationen" der zwölf Töne, in Bewegungen der Intervalle zueinander – eben rein *melisch* (194);
Am reinsten klingt die Zwölftönemusik (die auch die „atonale Musik" genannt werden kann) auf *wohltemperierten* Instrumenten ... (196).

Mit den Ausdrücken Zwölftönemusik und Zwölftonmusik benennt Hauer nicht allein den bloßen Tatbestand, daß sein Verfahren auf dem Erscheinen immer aller Töne der chromatischen Skala basiert; vor allem will er damit dem Gedanken Ausdruck verleihen, daß er den steten Ablauf der zwölf Töne, das „Melos", als den eigentlichen „Inhalt" seines Kompositionsverfahrens ansieht:

Melische Tonkunst (Der Auftakt V, 1925): Ich halte die 12 Töne der gleichschwebenden Temperatur für die Notwendigkeit der richtigen, rein musikalischen Formgebung, weil das reine Melos dieser zwölf Töne der volle Inhalt der Musik ist, in dem auch alle anderen Möglichkeiten, alle, enthalten sind. Für mich ist das Melos der zwölf wohltemperierten Töne der *Inhalt* der Musik, die rhythmische, harmonische polyphone Deutung aber die *Form* (13).

*

Exkurs: Wenn einer (anscheinend singulären) Aussage von M. Arend Glauben geschenkt werden darf, wird das als Zwölf(halb)tonsystem bezeichnete chromatische Tonsystem (vgl. oben, I. (1)) im franz. Sprachraum um die Jahrhundertwende auch mit „musique à douze notes" umschrieben:

M. Arend, *Das chromatische Tonsystem* (SIMG III, 1901/02): Verfährt ferner nicht unsere Praxis so, wie es der Bezeichnung mit 12 Namen, der *musique à douze notes*, wie die Franzosen sagen, oder, führen wir den technischen Ausdruck ein, dem chromatischen Tonsystem entspricht? (718).

Indes scheint diese Ausdrucksweise weder für die Entstehung des Begriffs Komposition mit zwölf Tönen bei Schönberg noch für die des Begriffs Zwölftöne- bzw. Zwölftonmusik bei Hauer Gewicht zu haben.

*

(a) Der Einfluss A. Schönbergs auf Hauers Begriffswahl ist evident. Denn Hauer verwendet – wie in dem oben unter II. (2) zit. Passus aus seiner Einführung (1924) anklingt, in dem er die Bezeichnung Zwölftönemusik für austauschbar mit atonaler Musik erklärt – bis zu den beiden Briefen, die Schönberg Anfang Dezember 1923 an ihn richtet, sowie seiner persönlichen Begegnung mit Schönberg am 10. 12. 1923 immer nur den Begriff atonale Musik, also auch noch zu einem Zeitpunkt, als er längst das permanente Abspielen aller zwölf Töne als Maxime seiner Kompos. erkannt und sogar schon die Tropen aufgestellt hatte. Nicht nur hebt Hauer 1920 hervor, daß es „zu einer rein atonalen Musik ... im Abendland meines Wissens erst durch mein Op. 19 gekommen" sei (*Die abendländische Musik im Mannesalter*, Musikblätter d. Anbruch II, 1920, 335); sondern er gibt auch der 1923 erscheinenden zweiten Auflage seiner Schrift *Vom Wesen d. Musikalischen* den Untertitel *Ein Lehrbuch d. atonalen Musik* (den V. Sokolowski 1966 bei der NA in *Grundlagen d. Zwölftonmusik* ändert), und einen im November desselben Jahres veröffentlichten Aufsatz überschreibt er mit *Atonale Musik* (Mk XVI, 1923/24). Erst 1924, wie seine schon mehrmals erwähnte *Einführung* zeigt, spricht Hauer von Zwölftönemusik, genauso wie er von da an das Gesetz des stetigen Ablaufens der zwölf Töne zum „Zwölftongesetz" erklärt:

Säen u. Ernten (Musikblätter d. Anbruch VIII, 1926): Ich habe es [sc. op. 19] wieder „Nomos" betitelt, diesmal aber schon im vollen Bewußtsein des Zwölftongesetzes (16).

Von Schönbergs Anregungen zu diesem Sprachgebrauch zeugt auch jener Aufsatz, in dem Hauer von seinem Gespräch mit Schönberg im Dezember 1923 berichtet, handelt es sich doch bei der „Devise" um zwei Formulierungen Schönbergs in seinen oben angeführten Briefen (vgl. A. Schoenberg, *Briefe*, hg. von E. Stein, Mainz 1958, 108 u. 110):

Melische Tonkunst, loc. cit.: Ich habe mich mit Schönberg auf die Devise geeinigt: „Die Komposition mit zwölf Tönen", oder „Möglichkeiten logischer Formgebung bei der Benützung von zwölf Tönen" (13).

Insofern ist die Richtigkeit der Behauptung Schönbergs, Hauer habe, wenn nicht die Sache, so doch zumindest den Begriff der Zwölftonkomposition von ihm übernommen, kaum anzuzweifeln, wobei er sich auf das erwähnte Gespräch mit Hauer bezieht:

Die Priorität (10./11. 9. 1932): Immer wieder erzählt man mir, er [sc. Hauer] nehme die Priorität in der 12-Ton-Komposition (*dieser Name ist von mir. Hauer sprach bis zu unserer Unterredung* immer ausschließlich von *atonaler* Musik – was ich bereits in meiner Harmonielehre spätestens 1920 abgelehnt hatte) für sich in Anspruch (zit. nach M. Beiche 1984, 159).

*

Exkurs: Daß Wendungen mit dem Bestimmungswort „Zwölfton-" 1923/24 noch nicht geläufig oder aktuell sind, läßt sich gleichfalls an H. Eimerts *Atonaler Musiklehre* (Lpz. 1924) ablesen, in der an keiner Stelle von Zwölftonmusik im Sinne Hauers oder gar Schönbergs die Rede ist, sondern nur einmal von „zwölftöniger Musik" in umgreifender Bedeutung (vgl. unten, II. (2) (d)) und sonst lediglich von atonaler Musik; so heißt es auch in einem Vorabdruck aus dieser Schrift explizit, daß der zwölftönige Komplex die aus einer harmonischen Einheit, dem zwölftönigen Akkord, und einer melodischen, der zwölftönigen Melodie, sich zusammensetzende „zweidimensionale Einheit der atonalen Musik" sei (*Zum Kap.: „Atonale Musik"*, Mk XVI, 1923/24, 900). Erst in einer im Februar 1925 erscheinenden Verlagsannonce wird Eimerts Schrift als „erste systematische Darstellung der atonalen 12-Ton-Technik" angekündigt (Neue Musik-Zeitung XLVI, 1925, 220).

•

(b) Seit den 1940er Jahren fungiert ZWÖLFTONSPIEL ALS VERBINDLICHE BEZEICHNUNG HAUERSCHER KOMPOSITIONEN anstelle des Ausdrucks Zwölftonmusik. Als Benennung seiner Musik, die Hauer als „ein kosmisches Spiel mit den zwölf temperierten Halbtönen" ansieht, wie es im Motto eines um die Jahreswende 1946/47 komponierten *Zwölftonspiels für Klavier* heißt (zit. nach O. Steinbauer, *Josef Matthias Hauers Zwölftonspiel*, Österreichische Musikzs. XVIII, 1963, 132), habe der Ausdruck Zwölftonmusik nur vorübergehende Bedeutung und werde aufgrund dieses angedeuteten Konnexes zur Sphärenharmonie letztlich im Begriff Musik aufgehoben:

Kardinalsätze zur Zwölftonmusik (Plan. Lit./Kunst/Kultur I, 1945): Das Wortunikum „Zwölftonmusik" dient einstweilen zur Unterscheidung und Trennung dieses einmaligen, ganz großen Erlebnisses von der klassischen, romantischen, modernen Musik und deren verschiedenen Spielarten und Richtungen. Später wird es einfach heißen: DIE MUSIK, weil ja die Zwölftonmusik die *absolute*, endgültige Lösung der Musik (das ist: der Kunst *und* Wissenschaft!) bedeutet (17).

Da diese „ewige unveränderliche absolute Musik", wie eine öfter von Hauer benutzte Formel lautet, im Grunde unhörbar sei, müsse sie durch das Zwölftonspiel zum Klingen gebracht werden: sie könne „als Zwölftonspiel gelehrt und gelernt werden, ähnlich wie das Schachspiel, und wird sich wie dieses ‚spielend' verbreiten" (ibid., 15). Für den Begriff des Zwölftonspiels bei Hauer ist somit ein Denken in bestimmten Spielregeln charakteristisch, die der Komponist aufstellt, die aber in gewisser Weise von sich aus den Aufbau eines Zwölftonspiels mitbestimmen können:

O. Steinbauer, *op. cit.*: Hauers Zwölftonspiel beruht im Prinzip auf der Gesetzmäßigkeit einer „in Harmonie gebrachten" Zwölfton-Reihe, die nach einer jeweils gestellten, die melodische Bewegung bestimmenden Regel meist in vier Stimmen kanonartig auseinandergefaltet erscheint. Maßgebend hierfür ist immer die in der Tat absolute Gesetzmäßigkeit der zugrunde liegenden Reihen-Harmonik. Auf Grund dieser gegebenen Gesetzmäßigkeit ist es nun möglich, immer neue und entfaltungsreichere „Regeln" auszudenken ... Die ganze Art eines solchen „Spiels der zwölf Töne" erinnert an das Prinzip des Kaleidoskops: jede neue Spielregel bringt eine andere neue „Zwölfton-Ornamentik" hervor (132).

(c) Obgleich schon Mitte der 1920er Jahre neben Hauers auch Schönbergs Zwölftonverfahren als Zwölftonmusik bzw. Zwölftönemusik bezeichnet wird, ist erst nach dem Zweiten Weltkrieg eine TERMINOLOGISCHE FIXIERUNG VON ZWÖLFTONMUSIK ALS STILBEGRIFF zu beobachten, dem beide Verfahren subsumiert werden. H. H. Stuckenschmidt etwa verwendet in seiner Studie *Zwölftöne-Musik* (Melos IV, 1924/25) den Ausdruck Zwölftönemusik, den er von Hauer übernimmt, im Vergleich zu diesem bereits mit einer gewissen Modifizierung, da er unter Zwölftönemusik – als quasi übergeordnetem Begriff – Hauers und Schönbergs „Zwölftönesysteme" zusammenfaßt, als deren gemeinsames Charakteristikum er die gleichberechtigte und somit zum Gleichgewicht führende Verwendung aller zwölf Töne erkennt. Daneben begegnen, zumal vor und während des Nationalsozialismus in Deutschland, ebenfalls parteiisch auf Hauers Verfahren ausgerichtete Definitionen von Zwölftonmusik:

Meyers kleines Lexikon (Lpz. [9]1934), Art. *Zwölftönemusik*: Zwölftönemusik, von dem Wiener J. M. Hauer z. B. in Klavierstücken (1922) verwirklichte Kompositionstheorie, die „immer alle 12 Töne der gleichschwebenden Temperatur abspielt" ... Zwölftönemusik ist atonal, monodisch... (III, 2515b).

Vice versa verstehen aber auch Schönberg und sein Kreis unter dem Begriff der Zwölftonmusik unausgesprochen nur das von Schönberg entwickelte Zwölftonverfahren:

A. Schönberg, *The Blessing of the Dressing*, in: *Style and Idea* (New York 1950): One more effect derived from it [sc. the harshness of my requirements]: my pupils differ from one another extremely and though perhaps the majority compose twelve-tone music, one could not speak of a school (218).

•

Exkurs: Die von Hauer (*Zur Einführung in meine „Zwölftönemusik"*, Neue Musik-Zeitung XLV, 1924) herrührende Pluralbildung „töne-" in den entsprechenden Begriffswörtern scheint bis zur Machtergreifung durch die Nationalsozialisten in Deutschland 1933 verbreiteter zu sein als die Singularform „ton-" und wird, namentlich von H. H. Stuckenschmidt, bis in die 1960er Jahre gerne benutzt. Zuweilen wird die Verwendung des Plurals damit begründet, daß der Ausdruck Zwölftönemusik „eindeutiger als ‚Zwölftonmusik'" sei (E. Forneberg, *Der Geist d. neuen Musik*, Literarhist.-musikwiss. Abh. XV, Würzburg 1957, 98), oder daß vom Sprachlichen her gesehen „‚Zwölftönemusik' richtiger ist als ‚Zwölftonmusik'" (Stuckenschmidt, zit. nach Beiche 1984, 20).

•

Auslösendes Moment für die terminologische Fixierung von Zwölftonmusik als Stilbegriff nach dem Zweiten Weltkrieg ist nicht zuletzt die Tatsache, daß in den insbesondere um 1950 in einer ungewöhnlich großen Anzahl publizierten Lehrbüchern über Zwölftonkomposition-Verfahren fast ausschließlich Schönbergs und – schon seltener – Hauers Verfahren beschrieben werden. Paradigmatisch für diese traditionell zu nennende und schon in frühen Texten Stuckenschmidts angedeutete Bestimmung von Zwölftonmusik sei folgende Begriffserklärung zitiert:

R. Stephan, Art. *Zwölftonmusik u. Serielle Musik*, MGG XIV (Kassel 1968): Unter dem Begriff der Zwölftonmusik faßt man jene musikalischen Werke zusammen, deren kompositionstechnische Grundlage entweder die von J. M. Hauer ersonnene „*Zwölftontechnik*" oder die von A. Schönberg entwickelte „*Technik der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*", die freilich auch meist (vereinfacht) Zwölftontechnik genannt wird, ist ... Die beiden Techniken unterscheiden sich aber durch ihre Grundkonzeption: Ausgangspunkt Hauers sind die sogenannten „Tropen" (Wendungen), der Schönbergs die „Reihen" (Tonreihen) (1522).

Ähnlich wie bereits Schönberg die Bezeichnung Zwölftonkomposition auf einige, erst 1921 entstandene Werke angewendet wissen will (vgl. *Die Priorität*, in: Beiche 1984, 159), begrenzt auch Stephan somit den Begriff Zwölftonmusik auf die Zwölftonverfahren, die sich entweder – wie bei Hauer – durch die Ende 1921 aufgestellten Tropen oder – wie bei Schönberg – durch die im Sommer desselben Jahres endgültig entdeckten Zwölftonreihen definieren. Welche Allgemeingültigkeit diese Definition von Zwölftonmusik mittlerweile erlangt hat, läßt sich daran ablesen, daß selbst Autoren, die sich intensiv mit der Erforschung anderer früher Formen von Zwölftonkomposition-Verfahren beschäftigt haben und deshalb in diesem Falle von einer restriktiven Verwendungsweise des Begriffs sprechen, dennoch diese übliche Bedeutung von Zwölftonmusik beibehalten als Bezeichnung des Schönbergschen Verfahrens, wobei dasjenige Hauers überall dort vermutlich stillschweigend mitgemeint ist, wo es nicht eigens erwähnt wird:

G. Perle, *Serial Compos. and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (Berkeley u. Los Angeles 1962): Although the term „dodecaphony" is usually restricted to music employing a twelve-tone set, it ought to designate any musical idiom based upon the twelve-tone, or semitonal, scale, including „free" atonality. This term, however, and its equivalent, „twelve-tone music", will be employed here in the customary sense, as having reference to twelve-tone serial composition (7 f.).

Um innerhalb dieses Begriffs Zwölftonmusik oder seiner Äquivalente, vor allem Zwölftontechnik, wiederum allein Schönbergs Verfahren zu benennen (oder gar nur dessen strengste Ausprägung, was immer man auch darunter verstehen mag), bedient man sich verschiedener Epitheta, von denen neben ‚eigentlich', ‚orthodox' oder ‚traditionell' vor allem das wohl 1943 von Krenek im Anschluß an die Besprechung von A. Weberns *Streichquartett* op. 28 und A. Schönbergs Konzert für Violine u. Orch. op. 36 eingeführte Attribut „klassisch" erwähnt werden soll:

E. Krenek, *New Developments of the Twelve-Tone Technique* (MR IV, 1943): The processes discussed so far do not essentially go beyond the methods which may be identified with the „classical" twelve-tone technique since the twelve-tone series still maintains its integrity as a characteristic succession of tones, no matter how twisted and concealed in the practical manipulation (87).

(d) Neben der Bedeutung als übergeordneter Begriff von J. M. Hauers und A. Schönbergs Verfahren der Zwölftonkompos. erscheint ZWÖLFTONMUSIK IM UMFASSENDEN SINNE ALS MATERIALBEGRIFF. Allein ausschlaggebend dafür ist die gleichmäßige und gleichberechtigte Verwendung aller zwölf Tonstufen des temperierten Tonsystems in einer Kompos.; das Prinzip, wie diese Töne verwendet werden, kann jedoch beliebig gestaltet sein und ist damit von dem der Zwölftonreihe oder Trope unabhängig. Solche bloß durch das Moment der chromatischen Vollständigkeit bestimmte Definitionen von Zwölftonmusik tauchen seit den 1920er Jahren erst vereinzelt und nur andeutungsweise auf. Eimert und Hauer etwa gebrauchen Zwölftonmusik in diesem umfassenden, nicht auf Tropen- bzw. Reihenprinzip reduzierten Sinne:

H. Eimert, *Atonale Musiklehre* (Lpz. 1924): Zum ersten Male zwölftönige Musik findet sich 1914 in unveröffentlichten Kompositionen des Russen Golyscheff... (31); Eimert relativiert allerdings diese Aussage später, wenn er im *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* (Wiesbaden [7]1973) nur mehr andeutet, E. Golyšev „will 1914 die ersten Zwölftonversuche gemacht haben" (57);

J. M. Hauer, *Wende d. Musik?*, in: *25 Jahre Neue Musik. Jb. 1926 d. Universal-Ed.*, hg. von H. Heinsheimer u. P. Stefan (Wien, Lpz. u. New York o. J.): Als ich vor anderthalb Dezennien [sc. 1911] in meiner kleinen Heimatstadt zum erstenmal eine Zwölftonmusik öffentlich aufführte, erging es mir übel (239).

Obwohl also diese Verwendungsweise von Zwölftonmusik sich schon früh abzeichnet, wird sie erst nach 1945 in stärkerem Maße relevant. Ausschlaggebend für diese Entwicklung ist, daß bis zu diesem Zeitpunkt andere Prinzipien der Zwölftonkompos. noch weitgehend unerforscht oder gar unentdeckt sind; aufgrund von Untersuchungen, in denen die gesamte kompositionsgeschichtliche Situation zu Beginn des 20. Jh. behandelt wird, gewinnt man die Erkenntnis, daß Zwölftonreihe und Trope nicht notwendige und einzige Bedingungen der Möglichkeit sind, alle zwölf Töne in gleichberechtigter Weise in einer Kompos. auftreten zu lassen. Vielmehr läßt sich diese Gleichberechtigung der Töne ebenso dann verwirklichen, wenn die zwölf Töne keiner fixierten Reihenfolge unterliegen, sondern – was teilweise auch für Hauers Trope gilt – ungeordnet erscheinen als Menge von Tönen (in einem Zwölftonfeld oder Zwölftonkomplex, bei Golyšev verknüpft mit bis zu zwölf verschiedenen Dauerwerten in sogenannten Zwölftondauerkomplexen). Die umgreifende, aber auch unbestimmtere Bedeutung von Zwölftonmusik kommt Anfang der 1950er Jahre schon ansatzweise bei H. Eimert zum Vorschein, der in seinem in erweiterter Fassung publ. *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* (Wiesbaden [1952] [7]1973) den „Freien Formen" einen eigenen Abschnitt (53 ff.) widmet:

Freie Formen der Zwölftonmusik liegen vor, wenn in einem über die zwölf Töne hinausgehenden Formzusammenhang das einheitstiftende Element der Intervallordnung fehlt. Fügt man immer neue Reihen aneinander, so bleibt zwar das Zwölftonprinzip gewahrt, aber die Töne haben ihren festen Stellenwert aufgegeben. Die früheste, nichtschönbergsche Zwölftonmusik hat sich solcher frei aneinandergefügten Reihen bedient, und auch heute gibt es Komponisten, die nach dieser Methode arbeiten (53).

Zuweilen haftet dem Begriff Zwölftonmusik dabei ein gewisser pejorativer Beiklang an, wie obige Pas-

sage zeigt („die Töne haben ihren festen Stellenwert aufgegeben"). Deutlich wird dies aber ebenso in R. Stephans Lexikon-Art. *Zwölftonmusik u. Serielle Musik* (MGG XIV, Kassel 1968); denn dort meint Zwölftonmusik an einer Stelle auch – und somit im Unterschied zu dem oben unter II. (2) (c) dargestellten Sinne – eine durch das „bloße Abspielen" aller zwölf Töne zustandegekommene Musik, wobei allerdings keine lexikalische Bedeutung intendiert sein dürfte:

Für den Aspekt der Chromatisierung genügte die Technik Hauers und die aller anderen Versuche, eine Zwölftonmusik zu schreiben, deren Grundlage das bloße Abspielen zwölftöniger Folgen oder Komplexe ist ... (1533).

Auf ähnliche Weise behandelt Stephan den Begriff der Zwölftonmusik, wenn er die erste Zwölftonkompos. mit 1919 datiert und unter Zwölftonmusik demnach auch Hauers noch nicht auf Tropen basierendes zwölftöniges Komponieren versteht:

Zur Entstehung d. Zwölftonmusik, in: *Musik u. Zahl*, hg. von G. Schnitzler, Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen d. Musik XVII (Bonn-Bad Godesberg 1976): Die erste Zwölftonkomposition in des Wortes strenger Bedeutung ist im Spätsommer 1919 ... entstanden. Es ist der „Nomos" für Klavier op. 19 von Josef Hauer (159).

Einwände gegen den umfassenden Gebrauch von Zwölftonmusik erheben namentlich die orthodoxen Anhänger Schönbergs, die den Ausdruck nur für das Anfang der 1920er Jahre entwickelte Zwölftonverfahren ihres Lehrers gelten lassen wollen:

J. Rufer, *Was ist Zwölftonmusik?* (NZfM CXVIII, 1957): Zwölftonmusik – dieses Wort ist, bewußt oder unbewußt, im guten oder schlechten Glauben, zum Schlagwort geworden. Es wird wahllos einer bestimmten Art von Musik als Etikette angehängt, ohne daß damit etwas Wesentliches über sie ausgesagt würde ... Zu welch grotesken Fehlurteilen die Unklarheit des Begriffs Zwölftonmusik selbst bei Fachleuten führt ..., dafür sei nur ein Beispiel angeführt, dem man immer wieder begegnet: daß viele von ihnen Alban Bergs Oper „Wozzeck" für Zwölftonmusik halten (11a).

Ungeachtet dieser Kritik wird Zwölftonmusik heute in zunehmendem Maße im ganz umgreifenden Sinne definiert; der Begriff impliziert so vor allem den der freien Atonalität:

G. Perle u. P. Lansky, Art. *Twelve-note composition*, New GroveD (London 1980): The term ,12-note music' (or ,dodecaphony') commonly refers to music based on 12-note sets, but it might more logically refer to any post-triadic music in which there is constant circulation of all pitch classes, including both the pre-serial ,atonal' compositions of Schoenberg, Berg and Webern and the ,atonal' compositions of Skryabin and Roslavets based on unordered sets of less than 12 elements ... (XIX, 287a f.);
Art. *Dodecaphony*, ibid.: A synonym for ,atonality' or, in some cases, ,12-note serial composition' (V, 520a).

Außerdem umfaßt Zwölftonmusik in diesem weiten Sinne neben den von Hauer und Schönberg inaugurierten Prinzipien verschiedene autochthone Zwölftonkomposition-Verfahren russischer Komponisten sowie anderer, etwa von P. von Klenau (mit seiner „tonartbestimmten Zwölftontheorie", wie der Komponist in einer Zuschrift zu seiner Oper *Michael Kohlhaas* in der *Zs. für Musik* CI, 1934, 531, sie nennt), A. Hába oder I. Strawinsky (mit seinen seit 1958 entstandenen Zwölftonwerken). Solche Begriffsbestimmungen werden teilweise aber nur unter gewissen Vorbehalten gegeben:

R. Stephan, *Zwölftonmusik u. d. Entwicklung nach d. Zweiten Weltkrieg*, In: *Funk-Kolleg Musik*, hg. von C. Dahlhaus (Ffm. 1981): Zwölftonmusik ist heute der umgangssprachliche Ausdruck für eine Musik, die nach der von Arnold Schönberg entwickelten Methode der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" oder ähnlichen Verfahren anderer Komponisten geschrieben wurden. Der Begriff wird also enger gefaßt, als es möglich wäre. Denn in der Tat könnte der Begriff Zwölftonmusik jede Musik sinnvoll bezeichnen, die auf der chromatischen Tonleiter basiert, eine Musik also, die über alle 12 Töne souverän verfügt. Für Musik in diesem Sinn ist es nur erforderlich, daß sie grundsätzlich alle 12 Töne benutzt und daß etwa der Ton cis eine selbständige Stufe darstellt ... Zwölftonmusik könnte demnach alle Musik heißen, die Konsequenzen aus der gleichschwebenden Temperatur ... gezogen hat. In diesem Sinne ist selbstverständlich auch die Musik etwa von Debussy, Reger, Hindemith oder Bartók Zwölftonmusik (I, 332).

(e) Kennzeichnend für den Begriff Zwölftonmusik wie auch alle seine Äquivalente (etwa Zwölftontechnik oder Zwölftonsystem) ist zumal bis 1945 die weitgehend SYNONYME BEHANDLUNG MIT ATONALITÄT, die sich namentlich auf Hauer zurückführen läßt, der in *Zur Einführung in meine „Zwölftönemusik"* (1924) explizit beide Bezeichnungen für gleichbedeutend erklärt (zit. oben, II. (2)). Die Identifizierung von atonaler und Zwölftonmusik, die im journalistischen Sprachgebrauch bis zu Wortschöpfungen wie „Zwölftonatonalität" führt (E. Dörlemann, *Historismus im Schaffen d. Gegenwart*, Mk XX, 1927/28, 176), wird im Dritten Reich noch forciert, indem die nationalsozialistische Kulturpolitik den Begriff atonal zum negativen Schlag- und Schimpfwort par excellence degradiert, hinter dem Ausdrücke mit dem Bestimmungswort „Zwölfton-" fast völlig zurücktreten:

E. Bücken, *Wörterbuch d. Musik*, Sammlung Dieterich XX (Lpz. 1940), Art. *Schönberg*: Nach Schönbergs spätromantisch-epigonalen Anfängen ... vollzog sich ... eine schroffe Wendung, die schließlich zur atonalen Zwölftönetechnik (→ Atonalität) führte (389 f.); im entsprechenden Art. *Atonalität* ist von Zwölftönetechnik nicht die Rede.

Nur äußerst selten wird dagegen terminologisch strikt zwischen Atonalität und – wie im folgenden Fall – Zwölftontechnik unterschieden; E. Krenek etwa gibt als Begründung an, daß beide Begriffe verschiedenen und inkommensurablen mus. Bereichen angehörten, Atonalität der „tonsprachlichen Sphäre" und Zwölftontechnik der „Zone der Relation":

Über neue Musik (Wien 1937): Zusammenfassend sei konstatiert, daß wir den Begriff „Atonalität" als einen tonsprachlichen erkannt haben, d. h. er bezeichnet den Zustand, in den das Material durch eine bestimmte Art musikalischer Gedanken versetzt wird ... Schon hier kann gesagt werden, daß die Zwölftontechnik keineswegs ein der Atonalität koordinierter, sei es auch entgegengesetzter Begriff ist. Sie hat mit der tonsprachlichen Sphäre nichts zu tun, gehört vielmehr ausschließlich der Zone der Relation an, was durchaus der Feststellung entspricht, daß sie mit dem Formproblem der atonalen Musik zusammenhängt, denn die

Vorgänge in der Relationssphäre sind ja jene, die unmittelbar zur Formbildung hinführen (51).

Die in jüngerer Zeit verstärkt zu beobachtende Anwendung des mit spezifizierenden Epitheta versehenen Begriffs Atonalität als Synonym für Zwölftonmusik dient beispielsweise dazu, das Verhältnis von Zwölftonmusik (Schönbergscher Ausprägung) als „dodekaphonisch oder seriell gebundener Atonalität" (E. Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3*, BzAfMw IX, Wiesbaden 1971, 1, Anm. 1) zur freien Atonalität begrifflich zu unterstreichen.

(3) Auffallend ist die Vielzahl der Bezeichnungen für die verschiedenen Verfahren der Zwölftonkompos. bald nach deren Bekanntwerden. So wählt zwar H. H. Stuckenschmidt als Titel seiner Studie *Zwölftöne-Musik* (Melos IV, 1924/25) diesen von Hauer stammenden Ausdruck; im Text selber spricht er dann aber von Zwölftonsystem (vgl. unten, II. (3) (b)), genauso wie in verschiedenen Aufsätzen aus den folgenden Jahren (beispielsweise in *Das Zwölftonsystem*, Die Neue Rundschau XLV/2, 1934). Während L. Deutsch sich 1927 vorzugsweise der Bezeichnung Zwölftonprinzip bedient (*Das Problem d. Atonalität u. d. Zwölftonprinzip*, Melos VI, 1927), taucht in Th. W. Adornos Schriften zumeist der Ausdruck Zwölftontechnik auf (vgl. unten, II. (3) (a)). Neben der häufigen Verwendung dieser Ausdrücke ohne bedeutungsmäßige Differenzierungen läßt sich schon früh auch eine AKZENTUIERUNG EINZELNER ASPEKTE mittels bestimmter Begriffswörter feststellen, indem ein als wesentlich oder kennzeichnend für das betreffende Verfahren angesehener Sachverhalt ins Wort erhoben wird und darin auch ein bestimmtes kategoriales Denken sich bekundet.

(a) Der seit 1925 zu belegende Ausdruck ZWÖLFTONTECHNIK charakterisiert die diversen Zwölftonmethoden als PRIMÄR KOMPOSITORISCHE VERFAHRENSWEISEN. Erstmals verwendet den Ausdruck Adorno, der ihn vermutlich aus Schönbergs Formulierung „Technik der ‚Komposition mit zwölf Tönen'" von 1924 (vgl. oben, II. (1)) als griffige Formel ableitet:

Alban Berg. Zur Uraufführung d. „Wozzeck" (Musikblätter d. Anbruch VII, 1925): Enstand die Sterbeszene Wozzecks aus den Verwandlungen eines sechsstimmigen Akkordes, dessen Töne alle kombinatorischen Möglichkeiten definieren, so begegnet Berg sprunglos aufs neue dem neuen Schönberg der Zwölfton-Technik im Kammerkonzert, das Partien in jener Technik enthält (537).

Die Bedeutung von Zwölftontechnik und Adornos Gründe für die Wahl gerade dieser Bezeichnung erschließen sich erst aus seinen späteren Texten. Adorno konstatiert insbesondere für Schönbergs Zwölftonkompos. eine Trennung in zumindest zwei Momente: zum einen den Akt des „eigentlichen" Komponierens mit seiner manifesten thematisch-motivischen Technik und zum anderen den latenten vorkompositorischen Aspekt, die Vorformung und Ordnung des Tonmaterials mittels der Zwölftonreihe:

Arnold Schönberg: Suite ... op. 29. III. Streichquartett op. 30 (Mk XX, 1927/28): Die bewegende Kraft des jüngsten Umschlages ist die Frage, wie sich die Zwölftontechnik so handhaben lasse, daß, ohne die Strenge irgend zu mindern, der Ablauf der Reihen und die Reihen selber als kompositorischer Stoff nicht fühlbar werden, sondern hinter den Mitteln der thematisch-kompositorischen Technik verschwinden (605a).

Obwohl Adorno in diesem Fall mit Zwölftontechnik das Zwölftonkomposition-Verfahren Schönbergs im ganzen meint, hebt er des öfteren mit dem Begriff eigens auf dessen Aspekt der Materialvorformung ab:

Zur Zwölftontechnik (Anbruch XI, 1929): Die Zwölftontechnik ist Vorformung des Materials; das Komponieren selber hat sie in nie geahnter Härte vom Prozeß der Vorformung geschieden und der Freiheit überantwortet ... (294).

Zwölftontechnik umschließt bei Adorno nebenbei weitere Begriffe, etwa den des Zwölftonmaterials oder der Zwölftondisposition, womit Adorno die Aufstellung der Tropen oder der 48 Formen einer Zwölftonreihe für ein Stück meint, sowie den der Zwölftonstruktur, die Anordnung der Reihenformen in einer Komposition. Namentlich Adorno, aber auch andere Autoren, bevorzugen in zum Teil signifikanter Weise den Ausdruck Zwölftontechnik, weil sie andere, wie Zwölftonmusik oder -system, als unpassend oder doch zumindest der damit benannten Sache unangemessen betrachten:

E. Krenek, *Über neue Musik* (Wien 1937): Der Ausdruck „System" ist darum irreführend, weil er in der Musik im allgemeinen auf die für eine bestimmte Tonsprache getroffene Auswahl aus dem Kontinuum der Töne angewendet wird; unsere abendländische Musik beruht auf dem „Halbtonsystem" ... Der Ausdruck „Zwölftonsystem" würde daher die Vermutung aufkommen lassen, daß es sich hier um eine Ordnung solcher Art handelt, was ja keineswegs der Fall ist. Darum ist der Ausdruck „Zwölftontechnik" angemessen, denn es handelt sich um ein beim Komponieren befolgtes Verfahren (55 f.).

Adorno akzentuiert im Begriff Zwölftontechnik das kompositionstechnische Element zwölftönigen Komponierens, ohne die technische Seite in einer Kompos. losgelöst von der gehaltlichen sehen zu wollen. Währenddessen tritt bei Hauer, der den Ausdruck Zwölftontechnik offenbar auch schon 1925, in der Folgezeit allerdings weitaus seltener als Zwölftonmusik verwendet, das didaktische Moment stark in den Vordergrund. So sei die 1925 abgeschlossene Abh. *Zwölftontechnik. Die Lehre von d. Tropen*, Theoretische Schriften II (Wien 1926) „in erster Linie für den Komponisten von Zwölftonmusik" (2) gedacht und enthalte viele „praktische Anleitungen der Zwölftontechnik" (7). Wie bereits der Titel dieser Schrift offenbart, versteht Hauer unter Zwölftontechnik hier speziell sein auf der Anwendung der Tropen beruhendes Kompositionsverfahren. Und in dem im selben Jahr erscheinenden Aufsatz *Säen u. Ernten* (Musikblätter d. Anbruch VIII, 1926) spricht Hauer pronociert vom „Handwerk in der Zwölftonmusik" mit seinen verschiedenen „Handgriffen" (14) und begreift die Zwölftontechnik als „neue Satztechnik":

Die Zwölftontechnik kommt nur von ganz anderen Seiten her als die alte Satzkunst, die auf ein paar Möglichkeiten eingestellt war. In der neuen Satztechnik haben wir es eben mit allen Möglichkeiten zu tun (15).

Im Begriff Zwölftontechnik, wie ihn Hauer gebraucht, kommt damit die im griech. *τέχνη* gelegene Bedeutung als einer Summe der Mittel und mitteilbaren Regeln zur Hervorbringung von Dingen sehr stark zum Tragen. Die Beziehung von Zwölftontechnik auf die Tropenlehre bei Hauer übernimmt R. Stephan für seinen Lexikon-Art. *Zwölftonmusik u. Serielle Musik* (MGG XIV, Kassel 1968) und differenziert dabei zugleich zwischen Zwölftontechnik für die spezielle Hauersche, vom Tropenprinzip ausgehende Kompositionsmethode einerseits und dem umfassenderen Begriff der Zwölftonmusik (vgl. oben, II. (2) (d)) andererseits:

Hauer hat zum erstenmal 1919 in Nomos op. 19 Zwölftonmusik komponiert, seine auf der „Lehre von den Tropen" basierende Zwölftontechnik aber erst frühestens seit Ende 1921 entwickelt ... (1522).

Schönberg hingegen vermeidet die Bezeichnung Zwölftontechnik wohl aus Furcht davor, daß mit ihr zu sehr der Aspekt eines kompositionstechnischen Verfahrens betont werde. Der Ausdruck erscheint bei ihm offenbar nur einmal und zudem an entlegener Stelle; in einer auf den 20. 9. 1928 datierten Notiz zu W. Werkers *Studien über d. Symmertrie im Bau d. Fugen* ... (Lpz. 1922) schreibt Schönberg im Blick auf den Variationensatz aus seiner *Serenade* op. 24:

Es ist eines der ersten Stücke, in denen sich die 12-Ton-Technik als X-Ton-Technik ankündigt. Hier handelt es sich um 14 Töne. Die Arbeitsweise ist aber bereits die der 12-Ton-Technik (zit. nach dem Faks., Perspectives of New Music XIV/1, 1975/76, 168).

Die oben angesprochene begriffliche Trennung zwischen einem übergeordneten Terminus Zwölftonmusik und Zwölftontechnik als Bezeichnung spezieller zwölftöniger Kompositionsmethoden klingt bereits in Adornos *Philosophie d. neuen Musik* (Tübingen 1949) an: Schönberg komponiere „Zwölftonmusik, als ob es keine Zwölftontechnik gäbe" (Gesammelte Schriften XII, Ffm. 1975, 106). Andere Autoren führen diese Unterscheidung explizit in die Diskussion ein:

S. Köhler, *Was ist Zwölftonmusik?* (Musica VI, 1952): Die terminologische Vermischung beider Begriffe ist heute leider schon so weit fortgeschritten, daß es sich als dringend notwendig erweist, zu neuen, klaren Definitionen zu gelangen: Zwölftonmusik ist eine Musik, in der konsequent die emanzipierten zwölf Halbtöne der temperierten Oktave gleichberechtigt verwendet werden. Irgendwelche Abhängigkeit von (zufällig auftretenden) funktionsharmonischen oder leittonmäßigen Bezogenheiten kennt diese Musik naturgemäß nicht; Zwölftontechnik ist eine Kompositionspraxis der Zwölftonmusik, in der die zwölf Töne der temperierten Oktave auf der Grundlage eines streng durchgeführten, klar gegliederten Reihungsprinzips Verwendung finden. Terminologisch exakt gibt es eine Zwölftontechnik also nur in einer Zwölftonmusik, jederzeit aber kann es eine Zwölftonmusik geben, die nicht nach den Prinzipien der (Schönbergschen) Zwölftontechnik, sondern auf der Grundlage anderer neuartiger Techniken gearbeitet ist (142).

Solche Differenzierungen erlangen allerdings kein größeres Gewicht, und in den meisten Fällen werden beide Termini, Zwölftonmusik und -technik, gleichbedeutend behandelt.

(b) Mit Zwölftonsystem als Synonym für Zwölftonmusik oder als Bezeichnung eines der individuell ausgeprägten Zwölftonkomposition-Verfahren soll das Moment des planmässig geordneten und zusammengesetzten Ganzen hervorgehoben werden. Von Hauer und den Komponisten um Schönberg kaum verwendet, von letzterem sogar bekämpft (vgl. oben, II. (1) (a)), ist Zwölftonsystem vornehmlich dem journalistischen Sprachgebrauch zuzuordnen. Der Ausdruck wird von Stuckenschmidt schon 1925 eindeutig in diesem Sinne gebraucht, wenn er auf die Frage nach dem zuerst von Hauer und fast gleichzeitig von Schönberg entwickelten „Zwölftöne System" die Kompositionsverfahren beider anhand von Zitaten aus Hauers *Zur Einführung in meine „Zwölftönemusik"* (Neue Musik-Zeitung XLV, 1924) und E. Steins Studie *Neue Formprinzipien* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924) beschreibt:

Zwölftöne-Musik (Melos IV, 1924/25): Der eigentliche Sinn des neuen Stils ... lag in dem Bestreben, eine Art der musikalischen Konstruktion zu finden, bei der die einzelnen Töne zu einander im idealen Gleichgewicht standen ... Die Lösung dieses Problems, das absolute Gleichgewicht, wurde in dem Zwölftöne System gefunden, als dessen Entdekker und ersten theoretischen Gestalter wir Josef Matthias Hauer betrachten. Fast gleichzeitig mit Hauer nahm es Schönberg in seine Kompositionssysteme auf (520).

Dagegen läßt sich Zwölftonsystem in einem frühen Aufsatz P. A. Pisks über Schönbergs *Serenade* op. 24 ambivalent, also auch im Sinne der oben unter I. (2) dargestellten Bedeutung auffassen:

Arnold Schönbergs Serenade (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Der 1. Satz (Marsch) beginnt mit einem Thema der Bratsche, während das eigentliche Hauptthema in der Klarinette nach wenigen Takten erscheint. Über die Art seiner Konstruktion und den Bau der anderen [Themen] (im Zwölftonsystem) ... wäre allein ein Aufsatz zu verfassen (202).

Mit der Bezeichnung Zwölftonsystem will man zwei Aspekte der diversen Kompositionsverfahren benennen: Zum einen werden die in der freien Atonalität noch scheinbar wahllos und gesetzlos auftretenden Töne jetzt nach bestimmten Regeln gemäß der ordnenden Instanz einer Zwölftonreihe oder Trope verwendet (weswegen in der Folgezeit in diesem Zusammenhang auch häufig von Zwölftongesetz die Rede ist):

H. Strobel, *Die Wiener Schule* (Melos XXX, 1963): Die Krise des alten Harmoniesystems bricht in den frühen Werken von Arnold Schönberg definitiv aus, und Schönberg findet nach langem Suchen eine neue Ordnung für die frei gewordene Folge der zwölf chromatischen Halbtöne unserer alten temperierten Tonleiter: die Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen, die zu einer Reihe geordnet werden. Daher die Bezeichnung „Zwölftonsystem" (369b f.).

Zum anderen ist der gesamte Tonhöhenverlauf in einer Zwölftonkompos. aus einem einheitlichen Bezugspunkt als zusammenhangbildendem Faktor ableitbar bzw. auf ihn zurückführbar:

K. H. Wörner, *Musik d. Gegenwart* (Mainz 1949): Die Systematik des Zwölfton-Systems liegt darin, daß ein bestimmter Gedanke, die „Grundgestalt", ... das gesamte motivische Material des Stückes im Keime in sich vereinigt (73 f.).

Der Ausdruck Zwölftonsystem als Bezeichnung einzelner Zwölftonkomposition-Verfahren suggeriert, diese seien in sich geschlossene, fixierte und mit ihren Regeln und Vorgehensweisen vollständig ausgeführte (Kompositions-)Systeme. Gerade dieser Aspekt wird in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg dominierend für das dort sich ausprägende und somit markant charakterisierte Denken über die Zwölftonmusik, indem nicht ein einzelnes Zwölftonverfahren, sondern das zwölftönige Komponieren insgesamt als ein in sich und vor allem nach außen, gegenüber Tonalität und Atonalität hin Abgeschlossenes aufgefaßt wird. Im Begriff Zwölftonsystem kommt deutlich der Wunsch nach einer vollständigen Loslösung vom früheren kompositorischen Denken zum Vorschein, die nicht zuletzt die traditionelle Notierung von fünf der zwölf selbständigen Tonstufen als alterierten Tönen verhinderte. Die These von der nie erreichten Autonomie der Zwölftonmusik – augenscheinlich etwa bei Schönberg – wird hauptsächlich von M. Babbitt vertreten; für ihn stellt sich das mit der Tonalität als kombinatorischem System kontrastierende Zwölftonsystem als permutatorisches dar, da stets alle im System vorhandenen zwölf Töne der chromatischen Skala zur Anwendung kommen und lediglich deren Reihenfolge jeweils permutiert wird. Das Zwölftonsystem, in dem komponiert werde, lasse sich erstens durch die Elemente, zweitens die zwischen ihnen gegebenen Verhältnisse und drittens die sie überlagernden Operationen bestimmen:

M. Babbitt, *Moses and Aaron* (1957), in: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, hg. von B. Boretz u. E. T. Cone (New York 1972): The twelve-tone system, like any formal system, can be characterised by the elements employed, the stipulated relationships among the elements, and the operations defined upon them. In the twelve-tone system, the elements are those of the usual equal-tempered chromatic scale, with membership in twelve pitch classes ... determined by the familiar criterion of octave equivalence. The relations, of pitch and interval, among these pitch classes is defined for each composition by a total ordering of the classes, each class appearing once and only once. This ordering defines a twelve-tone „set" ... The stipulated operations upon the so-specified „prime" set are the three independent ones of transposition, inversion, and retrogression, and of all combinations of these (53 f.).

(c) Das ursprünglich vielleicht in Analogie zu Atonalität gebildete Begriffswort ZWÖLFTONALITÄT, das durch Kontamination von Zwölfton- und Tonalität entstanden ist, so wie auch die umfangreichere Version ZWÖLFTON-TONALITÄT nachgewiesen werden kann, basiert auf der Auffassung von ZWÖLFTONKOMPOSITION-VERFAHREN ALS NEUER FORM VON TONALITÄT, also einer alle zwölf Töne des temperierten Systems enthaltenden Tonalitätsform. Diese Ansicht mag von Schönbergs mißverständlicher, in der dritten Auflage seiner *Harmonielehre* (Wien 1922) zu findender Formel der „Tonalität einer Zwölftonreihe" (488, Fußnote) herrühren, worunter er indes die chromatische Skala versteht. Der Gedanke, das Zwölftonverfahren Schönbergs sei ein tonalitätsähnliches Mittel zur Gewährung von Einheit, Logik und Zusammenhang in einem Stück (insbesondere durch den Gebrauch einer einzigen Zwölftonreihe), taucht bereits 1924 bei H. Eisler auf: in Schönbergs *Suite für Klavier* op. 25, die dieselben Formen wie eine Bachsche Suite aufweise, gebe es „sogar eine neue Tonalität, wenn man die ‚Komposition mit zwölf Tönen' so bezeichnen darf" (*Arnold Schönberg, d. mus. Reaktionär*, Musikblätter d. Anbruch VI, 1924, 313). Prononciert vertritt der Schönberg-Schüler J. Rufer diese These, indem er auf der einen Seite das Moment des traditionellen Komponierens bei Schönberg während der Zwölftonphase überbetont, auf der anderen Seite den Tonalitätsbegriff in umfassendem Sinne als „generelles Ordnungsprinzip" begreift (*Die Kompos. mit zwölf Tönen* [Bln u. Wunsiedel 1952] Kassel ²1966, 27), eine freilich eigenwillige Verwendungsweise von Tonalität. Der Ausdruck Zwölftonalität begegnet bei Rufer häufig in adjektivischer Form, etwa bei der Einordnung der *Fünf Klavierstücke* op. 23 und der *Serenade* op. 24 im kompositorischen Schaffen Schönbergs:

Sie stehen zwischen den noch im freien nichttonalen Stil komponierten Vier Orchesterliedern op. 22 und der ersten, rein zwölftonalen Komposition, der Suite für Klavier op. 25, und bilden gleichsam eine Überleitung von der einen zur andern Kompositionsweise. Dieser Umstand und die Tatsache, daß in ihnen zwölftonale Sätze – das letzte der Fünf Klavierstücke und der vierte Satz der Serenade – neben solchen in freiem nichttonalen Stil vorkommen, dokumentieren die ganz undoktrinäre Art Schönbergs ... (55).

Bei anderen Autoren lassen sich geringfügige Nuancierungen in der Bedeutung von Zwölftonalität feststellen: so erscheint bei H. Pfrogner der Ausdruck als Synonym für Zwölfordnung (vgl. oben, I. (3)) und ist damit abgehoben von den (praktischen) Verfahren der Zwölftonkomposition. G. Perle bezeichnet im Anschluß an R. S. Hills Studie *Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future* (MQ XXII, 1936) und aufgrund seiner engen Zusammenarbeit mit E. Krenek Anfang der 1940er Jahre mit dem Ausdruck twelve-tone tonality sein eigenes, zu dieser Zeit entwickeltes Verfahren der Zwölftonkompos.; es modifiziert – um die gehörsmäßige Faßlichkeit zwölftöniger Stücke zu erhöhen – die Zwölftonmethode Schönbergs insofern, als es auf der Verwendung nur einer einzigen, speziell konstruierten Zwölftonreihe beruht, wobei allerdings von einem bestimmten Ton beispielsweise der Originalreihe auch zu dessen Nachbartönen in der Umkehrung oder Krebsumkehrung fortgeschritten werden kann.

Lit.: R. STEPHAN, Art. Zwölftontechnik, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; M. BEICHE, Terminologische Aspekte d. „Zwölftonmusik", FSM XV, München u. Salzburg 1984.

Nachbemerkung: Der Autor dankt Mr. L. A. Schoenberg für seine freundliche Erlaubnis, aus einigen unveröffentlichten Texten und Manuskripten A. Schönbergs zu zitieren.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1985

NACHWORT
ZUR 40. AUSLIEFERUNG

In dieser Auslieferung, zugleich mit dem seit langem vorbestimmten Auslaufen der Förderung der für das Projekt an der Universität Freiburg i.Br. eingerichteten Arbeitsstelle Ende 2005, findet das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT) seinen Abschluss. Mit seinen insgesamt 40 gleich starken Auslieferungen hat es das Planungsziel erreicht, ohne dass die Desideratenliste der Artikel zur Gänze abgearbeitet wäre. Es war von Anfang an ein Vorhaben der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geplant und aufgebaut, erwies es sich seit Erscheinen der 1. Auslieferung 1972 als eines der markanten musikwissenschaftlichen Langzeitprojekte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Bundesrepublik Deutschland. Im Laufe der Zeit hat es hohe internationale, desgleichen interdisziplinäre Anerkennung erfahren. Wir wollen hoffen, dass es auch künftig ein unentbehrlicher Leitfaden bleibt für diejenigen, die sachlichen Aufschluss über die Terminologie der Musik und ihrer Geschichte suchen, aber auch für diejenigen, die an der Bedeutung der zur Bezeichnung von musikalischen Gegenständen und Sachverhalten verwendeten Wörter, also an der Methodik von Begriffsgeschichte Interesse finden.

Grundzug und hervorstechende Eigenart des HmT ist der interpretatorische Ansatz in der Behandlung der Begriffe der Musik und ihrer Geschichte. Das unterscheidet es von der klassifikatorischen Ausrichtung jener Wörterbücher, die vor allem in der angelsächsischen Lexikographie bevorzugt wird. Das HmT steht in der deutschen Tradition der Begriffsgeschichte etwa des Grimmschen Wörterbuchs, zu denken ist auch an das Archiv für Begriffsgeschichte, wie es von 1955 an unter der Leitung von Erich Rothacker stand, sowie – als paralleles Vorhaben der Akademie der Wissenschaften und der Literatur – an das von Joachim Ritter begründete und zwischen 1971 und 2004 erschienene Historische Wörterbuch der Philosophie.

Über die Anregung zum HmT durch Wilibald Gurlitt, die Konzeption und die Planung bis zu Beginn der Drucklegung hat Hans Heinrich Eggebrecht im Vorwort zur 1. Auslieferung Rechenschaft abgelegt. Dort betonte er nachdrücklich die offene Form des Unternehmens, die sich damals insbesondere auf die Öffnung hin zu unvorhersehbaren terminologischen Entwicklungen einerseits, andererseits auf das nicht alphabetisierte Erscheinen in Loseblattform bezog. Es wäre zu wünschen gewesen, dass er das bevorstehende Ende des Projekts noch erlebt hätte. Sein unerwarteter Tod im August 1999 vereitelte dieses. Bis dahin hatte er 28 Auslieferungen selbst betreut. An jenem einschneidenden Punkt haben seine langjährigen HmT-Mitarbeiter Markus Bandur als Schriftleiter und Michael Beiche dafür Sorge getragen, dass bei dem Unternehmen keinerlei Lücke entstand, sondern im Gegenteil bei gleich bleibendem Umfang die Erscheinungsfrequenz der Auslieferungen gegenüber vorher binnen kurzem fast verdoppelt worden ist. In der letzten Dekade des HmT bildeten sie dessen tragende Säulen. Dafür danke ich ihnen herzlich.

Weiterer Dank ist vielfältig abzustatten. Er gilt zuerst der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz für die Trägerschaft des Vorhabens über ein halbes Jahrhundert hinweg, und namentlich Carlo Servatius, der dem HmT dort ein ebenso verlässlicher wie hilfsbereiter Ansprechpartner war; der Universität Freiburg i.Br. für das Bereitstellen von Räumen bzw. der Beherbergung der Arbeitsstelle; den staatlichen Zuwendungsgebern, die die Rahmenbedingung gesetzt und die Durchführung des Vorhabens ermöglicht haben; dem Franz Steiner Verlag in Stuttgart für die so zuverlässige, souveräne Gestaltung und stets entspannte Zusammenarbeit, namentlich Vincent Sieveking und danach Thomas Schaber auf Seiten der Verlagsleitung sowie Gregor Hoppen und zuletzt Angela Höld auf Seiten der Herstellung.

Ein großer Dank geht an die internationale Riege des Lektorengremiums, dessen Mitglieder zum Teil über Jahrzehnte hinweg und einige sogar von Anfang an unter Aufwendung großer Mühe das Entstehen der Artikel hilfreich begleiteten und kritisch beförderten. Dem auffälligerweise nie mit einer Kollegin besetzten Gremium gehörten zuletzt an: Christian Berger (Freiburg i.Br.), Christoph von Blumröder (Köln), Reinhold Brinkmann (Cambridge, Mass.), Hermann Danuser (Berlin), Wolf Frobenius (Saarbrücken), F. Alberto Gallo (Bologna), Wolfgang Horn (Regensburg), Wolfgang Osthoff (Würzburg), Erich Reimer (Köln), Wolfgang Ruf (Halle), Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen), Christoph Wolff (Cambridge, Mass.), und Frieder Zaminer (Berlin).

Doch das alles wäre nichts ohne diejenigen, die durch ihre Artikel zum Handwörterbuch der musikalischen Terminologie und seinem Gelingen beigetragen haben. Den externen Autoren ist zu danken dafür, dass sie sich trotz ihrer anderen Verpflichtungen der Mühe unterzogen haben, die im Vergleich zu üblichen Publikationstätigkeiten zeitraubenden Standards des HmT

zu erfüllen. Damit trugen sie ganz entscheidend dazu bei, die Artikel der hauptamtlichen Mitarbeiter zu komplementieren, denen wiederum die Stabilität des Unternehmens und seines Fortgangs zu verdanken ist: Fritz Reckow (zugleich Schriftleiter bis 1978), Erich Reimer, Wolf Frobenius, Siegfried Schmalzriedt (zugleich Schriftleiter 1979 – 1982), Wolfgang Ruf (zugleich Schriftleiter 1983 – 1984), Christoph von Blumröder (zugleich Schriftleiter 1985 – 1995), Michael Beiche, Markus Bandur (zugleich Schriftleiter seit 1996), Sabine Ehrmann-Herfort, Tobias Widmaier und Frauke Schmitz-Gropengießer. Den beiden Letztgenannten, die bis zum Ende dabei waren, sei besonders gedankt und ebenso Veronika Wieczorek und Andreas Baumgartner stellvertretend für die über die Zeit hinweg große Schar von studentischen Hilfskräften, die die Mitarbeiter in Vielem entlasteten.

Als der Unterzeichnende um 1970, also noch vor Erscheinungsbeginn, Hilfskraft am HmT war, wurden an den Universitäten die ersten Photokopiergeräte aufgestellt, aber wegen des rasch verblassenden Thermopapiers für archivarische Zwecke nur zögerlich eingesetzt. Es oblag ihm, lateinische musiktheoretische Quellenschriften auf Matrizen zu tippen und dabei die von Fritz Reckow sehr zahlreich markierten Begriffswörter zu unterstreichen, die Matrizen zu vervielfältigen – für jeden Terminus ein Abzug – und die Blätter in den Verzettelungskatalog einzusortieren. Das dauerte seine Zeit, aber die bloß mechanische Arbeit eröffnete auch einen unverlierbar intensiven Zugang zu den Wörtern, ihrer Bedeutung und ihrem Kontext, so fossil die Prozedur heute anmuten mag. Denn als der Unterzeichnende dann auf Eggebrechts Wunsch nach dessen Tode mit der Herausgabe des HmT betraut wurde, standen unendlich viele Quellen digitalisiert zu Gebote, desgleichen das Internet und immer gigantischere globale Suchmaschinen. Die veränderte Verfügbarkeit und Zugriffsmöglichkeit erlaubte es nun, im Nu und ohne beträchtlichen finanziellen Aufwand, Quellentexte – seien es historische oder gegenwärtige, musiktheoretische, musikalisch einschlägige oder solche aus allen anderen Gebieten – zu sichern und terminologisch zu sichten. Der neue Zugang zu den immens gesteigerten Textquantitäten mitsamt den neu sich ergebenden Zufälligkeiten verändert das terminologische Arbeiten auch qualitativ und wirft Fragen an die Rekonstruktion und Konstruktion von Begriffsgeschichte auf.

Vor dem Hintergrund der rapiden technischen und wissenschaftlichen Entwicklungen während des Erscheinens des HmT bot der Herausgeberwechsel Anlass zu der Überlegung, ob und inwieweit die Konzeption des HmT modifiziert und aktualisiert werden könnte. Sie ist verworfen worden, weil bei einer verbleibenden Laufzeit von nur sechs Jahren strukturelle Änderungen am Konzept bloß zu einer Uneinheitlichkeit des Ergebnisses, zu einem Durcheinander geführt hätten, für das die fragile Loseblattform ohnehin prinzipiell anfälliger ist. Daher sollte gerade umgekehrt das eggebrechtsche Konzept erhalten werden, statt Gefahr zu laufen, es am Ende zu verwässern. So bleibt das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie zuerst und zuletzt das Vermächtnis von Hans Heinrich Eggebrecht an die Musikwissenschaft und an die Geistesgeschichte insgesamt, soweit diese Anteil nehmen am Geschick der Wörter, die sie verwenden, und damit an der Grundlage ihres eigenen geschichtlichen Denkweges.

Berlin, im Herbst 2006 Albrecht Riethmüller